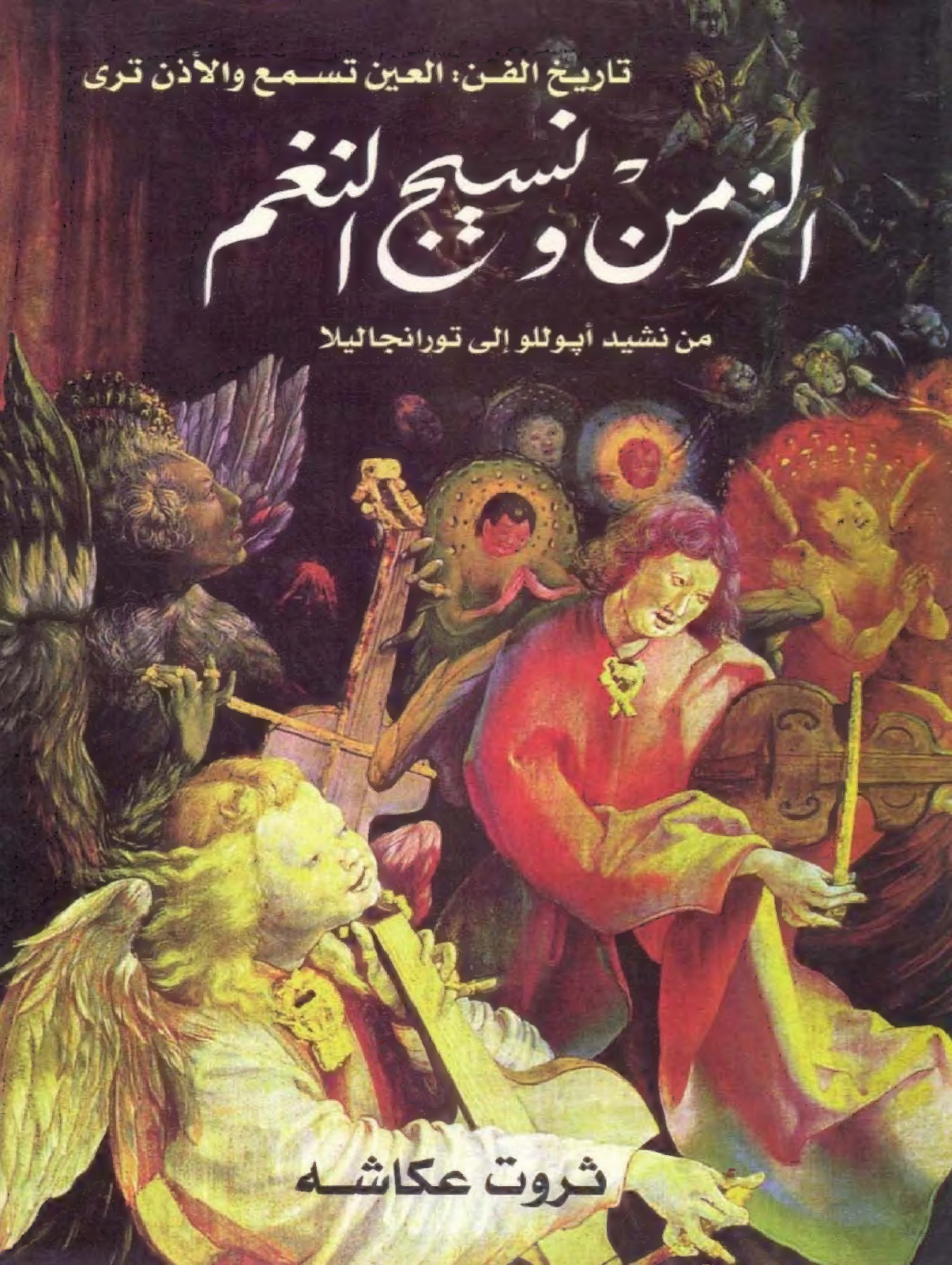


تاریخ الفن: العین تسمع والأذن ترى

الزمن نسج النغم

من نشید آپوللو إلى تورانجالیلا

ثروت عكاشه



الناشور



Ave. des Capucins
 Le Jardin des Capucins
 Le Jardin des Capucins

MS. B. 1. 1. 1. 1.

الناشور

الناشئ

الزَّهْدُ ..
وَأَسْبَحْ الزَّهْدَ

الزَّمنُ .. وَنَسِيجُ النِّعَمِ

من نشيد أبولو إلى تورانجا ليل
الناشع

ثُرُوتٌ عَكَشَتْ
تجربة ذاتية واختيار ..



الهيئة المصرية العامة للكتاب

الجزء الرابع عَشْرٌ

الزَّمَنُ وَالسَّيْفُ النَّعِيمُ

من نشيد أبوللو إلى تودانجاليا

دكتور ثروت عكاشة

الطبعة الثانية
١٩٩٦م

الناشر



الهيئة المصرية العامة للكتاب

القلائد الأمامي: ماتيئاس جرونبالد: نشيد الملائكة ١٥١٢.
مطيع أيزنهايم. كولار.

القلائد الخلفي: مارك شاجال. دراسة لباليه دافنس وكلوبه.

الإخراج الفني : الفنان محمود القاضى

رقم الإيداع : ٧٥٨
رقم الإيداع بدار الكتب

الترقيم الدولي : ISBN 977 - 01 - 4991 - 8

إهداء

إلى زوجتي التي حملت عني كل همومي بشفانٍ آسر،
وجدلت حياتنا ضفيرةً في نسج النغم.

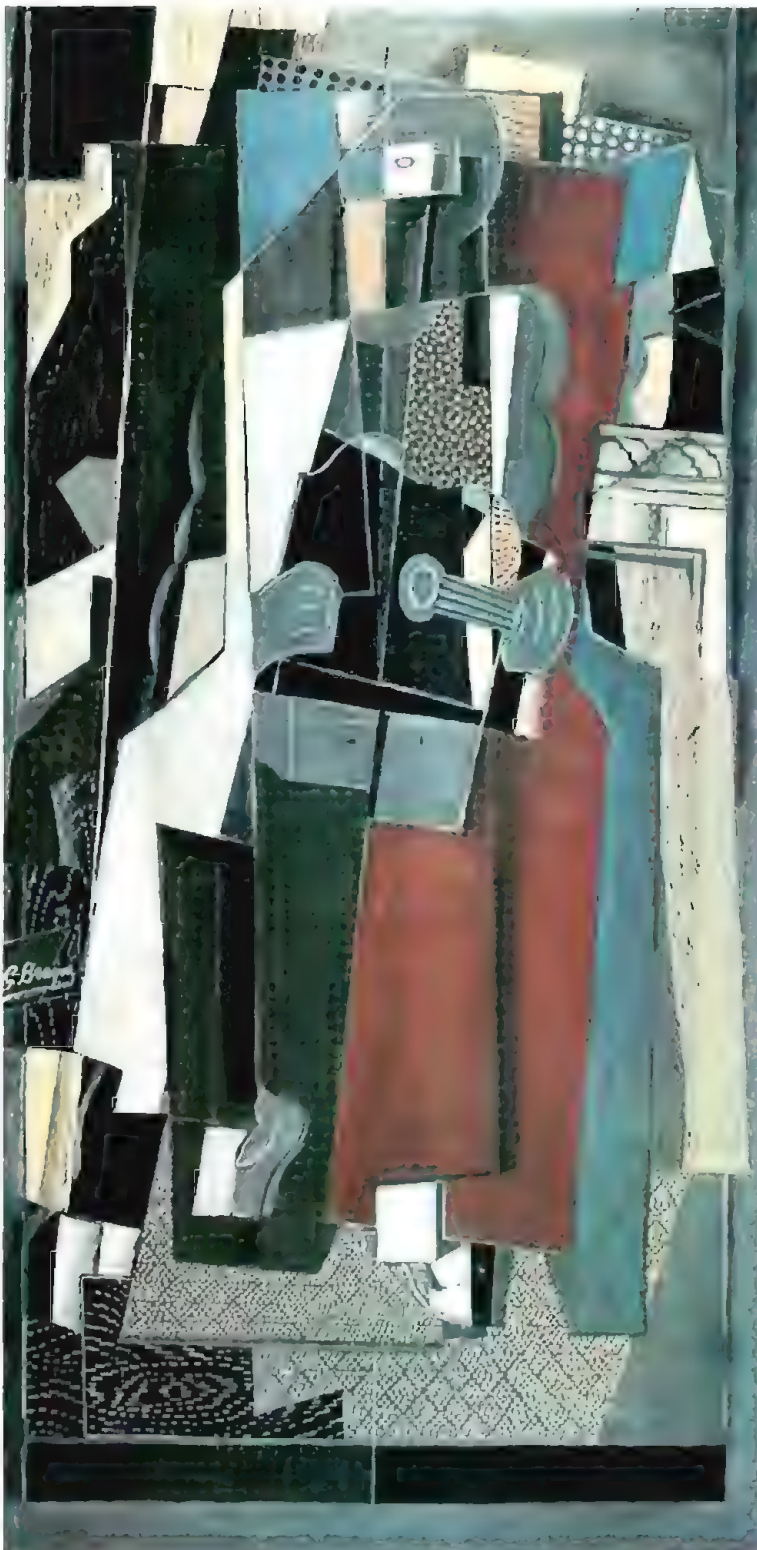
شكر وتقدير

أرى من واجبي أن أسجل الشكر للدكتور حسين فوزى رحمه الله لقراءته أصول هذا الكتاب والاهتمام بإبداء ما رآه من ملاحظات الأستاذ التقدير الذى أعطى للموسيقى - وهو رجل العلم - عناية وجهداً يذكرهما له بالفضل جيل كامل من مستمعي ندواته الموسيقية الجادة فى البرنامج الثانى لإذاعة القاهرة منذ نشأته حتى اليوم .

كما أشكر للمرحوم الدكتور يوسف شوقي أيضاً ملاحظاته القيمة بعد قراءة أصول هذا النص ، وهو الموسيقى الذى أبدى مقدرة علمية فى تناول موضوعاتها وأبدع فى مجالاتها العديد من المؤلفات والأبحاث المتكررة .

ولا يفوتنى أن أنوه بفضل العون المخلص الذى قدّمه لى الأستاذ الفاضل رشاد بدران رحمة الله عليه خلال عملى فى هذا الكتاب ، وهو أحد الرواد الصادقين الذين اقتحموا مجال دراسة تاريخ الفن الموسيقى بمشابة واقتدار .

ومن العرفان بالفضل أيضاً أن أتقدم بالشكر إلى المايسترو اللامع يوسف البيسى على ما كان منه من تفسير لنواح كانت غامضة مستعصية فإذا هى على يديه تلين وتنجلي .



(الوحة ١)

جورج براك:

عازف الجيتار ١٩١٧

متحف بازل.

كان براك عاشقا للموسيقى،

حتى لقد عثوا إحدى

أرجلته الميكرون «أثرها لياخ».

كَلِمَاتُ أَفْوَاحٍ

ما أجمل الطبيعة وما أروع أن ينطلق الإنسان في ربوعها يغترف بعينه من سحرها ويملا رثبه من عيبرها، يناجيها ويسمع همس موسيقاها، يأنس إليها ويستلهمها فتلهم عينه جمال الصورة وتزين لسمعه حلاوة النغم، وتهدهد خفقات قلبه بالحب والأمل وصفاء الوجدان. غير أن عصرنا الحديث، بما ابتكره العقل الإنساني من آلات معقدة وأجهزة ضخمة عالية الزئير، وأسلحة مرعبة وقودها الناس والطبيعة ذاتها، وما تبع هذا كله من خطوط سريعة مرهق وأنفاس لاهثة وعيون مشدودة إلى عقارب الزمن قد نحى حواس الإنسان بعيداً عن مواطن الجمال الحق، بل وعمّا أبدعته يده من آثار فنية في نصوص أدبية وتمائيل رخامية وممزوقات موسيقية ولوحات مصورة وصروح معمارية للسكنى والعبادة. فما من شك في أن المنجزات الفنية تلعب دوراً أساسياً في تنمية إحساس الإنسان بالجمال وتربية ذوقه وتهذيب مشاعره والارتقاء به إلى المستوى الإنساني الأمثل، إذ لا نزاع في أن قارئ أشعار المتنبي وعمر الخيام وشبلى وكينس وشكسبير وأراجون يرفض اقتناء الكتابات الهزيلة، كما أن عاشق برامس وبتهوفن يُعرض عن الأغاني والموسيقى الرخيصة إعراض عاشق ميكلانجلو والواسطي ورامبرانت وبهزاد عن اللوحات والأشكال القمينة. والحياة تافهة يوم تنحصر متعتها في الأشياء المباشرة الضع، كشبة حين تدور في فلك الماديات وحدها، في حين تكمن مصادر المتعة الحقيقية في الطبيعة وفي تفتح حسنا لها، حتى

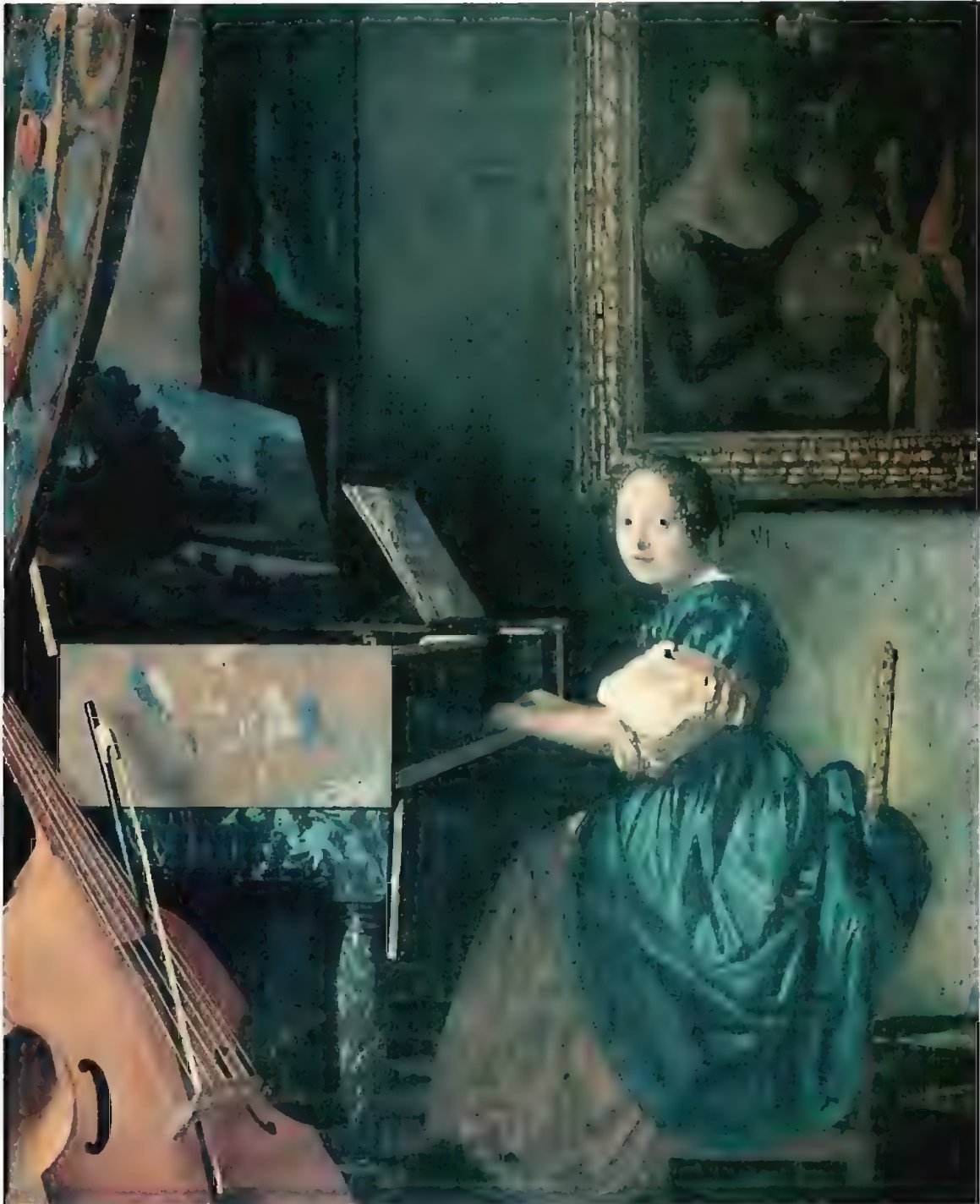
لتنبض الفرحة في القلب لرؤية الفسق والأغصان المحملة بالشمار والأزاهير المترافضة وسط
الأضواء الخافتة. إن الإعجاب بالجمال وعبادته مصدر متعة لا ينضب وسلوى لا غنى عنها
وخاصة حين تقسو ظروف العيش فتجعل نفوسنا المرهقة أخرج ما تكون إلى عزاء.

لقد عاش الإنسان - خلال سعيه الدائب للظفر بالمزيد من متع الحياة - حريصاً على
ترقية حبه الجمالي وتنمية معارفه الفلسفية التي تُعينه على الوصول إلى الحقيقة وعلى
إذكاء قواه الروحية وعلى تحصيل العلوم التي تفسر له قوانين الطبيعة ونواميس الكون،
وهي جميعاً جوانب ضرورية لتطوير السلوك الإنساني وإعداد المرء لتحمل مسؤوليات
الحياة والفوز في النهاية بالمتعة الخالصة. غير أن دراسة الفن لا تقل شأنًا عن أوجه النشاط
المختلفة الضرورية لحياة الإنسان، فقد استطاع خلال العصور التي عاشها أن يمنح جزءاً من
تجاربه الإبداعية عبر الفن، وأن يُحيل الكثير من الوسائل التي يستخدمها إلى أعمال فنية
تسم بالجمال وتضفي على الوجود سحراً يجذبنا إليه. وما أكثر ما نقل الفنانون إلينا
أفكارهم ومشاعرهم وتجاربهم الذاتية عبر فرشاة المصور وقلم الكاتب وإزميل النحات
وعجلة تشكيل الفخار. وإذا كانت الأعمال الفنية الأصلية هي التي تبقى في حين يندثر ما
عداها فقد حفظ لنا الزمن مجموعة من منجزات العصور المختلفة أتاحت لنا دراستها
الوقوف على معارف وتجارب لا تقل أهمية عن المعارف التاريخية، بل لقد علّمنا بعض
الفنانين دروساً أكثر أهمية مما علّمنا بعض الفلاسفة والعلماء.

ولا يبنى الفن في جوهره مجرد المهارة في تشكيل أو ابتكار التحف البديعة ذات النفع
العملي فحسب بل معنى أيضاً إبداع آيات الجمال التي قد تكون عارية من القيمة النفعية
العملية، فعلى حين تُشيد المنجزات المعمارية للسكنى أو للعبادة، وعلى حين يُشكّل الأثاث
وبصاغ الخزف بهدف الاستخدام العملي اليومي نجد أن الشعر والموسيقى يعبران عن معانٍ
ذاتية خاصة ببدعهما، كما يعبران عن مشاعر إنسانية تجاه مظاهر الطبيعة وأحداث الحياة.
وسواء كانت الأعمال الفنية ذات نفع عملي مباشر أم لا، فإن الفن الصادق يتطوى على نوع
من المعارف التي تُسهّم مع المعارف العلمية والفلسفية في تبصير الإنسان بمكانته في العالم.

وما أصدق القدماء حين قالوا إن «الفن خالّد» ومراحل الزمان عابرة إلى زوال»
قاصدين إلى أن الفن يبقى بعد الإنسان معبراً عنه بأروع مما تعبّر عنه منجزاته المادية
والاقتصادية والاجتماعية والفلسفية، وهو ما جعل له قيمته المعنوية الخاصة وخلع على
مبتكراته الجميلة أهمية استثنائية. «فالفن» نهج لإبداع الجمال والتناسق والنظام أشبه بلفظ.

(الوحدة ٧) لوريمير : فناء تمزك على الشيرجيتال ١٦٧١ .
الناشر نال جاليري بلندن .



خاصة مختلفة عن اللغات التي يتحدث بها الناس، لغة قادرة على التعبير عن الإحساسات والمشاعر والعواطف، وعن تجارب الفنان الذاتية والاجتماعية ونقلها إلى الآخرين. والفنان حينما يقوم بإبداع عمله الفني يحس أنه أسير تجربة عامة تسترعى اهتمام سائر البشر، ولهذا يحرص أن يحيل عمله سواء كان إنسانى النطاق، مثل مأساة أجاغمنون لأيسخولوس أو السيمفونية التاسعة لبيتهوفن، أو كان ذاتى النطاق إلى عمل ميسور الفهم نبغ عليه موهبته فى النهاية الجمال الأمر وتفذه به إلى مشاعر الناس مثل السيمفونية السادسة «الحزينة» لشتايفكسكى.

وقد قدّم لنا الفنانون نوعين من الفنون: التطبيقية، وهى تلك التى تخدم أغراضاً خارج كيانها الذاتى كفنون النسيج والأثاث، والجميلة، التى تتدفق فى كيانها الذاتى وحده قواها التعبيرية، وهى النحت والتصوير والأدب والموسيقى.

وحين يستأثر الفن بوجدان إسرئ ويشدّ خطاه إلى ذخائره أو كنوزه العديدة فى المتاحف والمعارض والمكتبات ودور السينما وعروض الموسيقى والأوبرا والمسرح، ما يلبث أن يفجر شحنات حبّية فى صدره ويحمله إلى دنيا زاخرة بالرؤى والخيالات والأفكار والأحداث حتى يدفعه إلى التساؤل عن طبيعة الفن وسرّ الفنان متخطياً به حدود المتعة والاسترواح والاسترخاء إلى عالم التأمل والبحث والتشقيب. ومع مرور الأيام لا تخفت التساؤلات فى أعماق المولع بالفنون بل تزداد إلحاحاً ولا تنكمش فى زوايا النفس بل تطفو إلى سطح الوجدان، تدفعه إلى الانغماس فى الدراسات النظرية والتاريخية إلى جانب دراسات التذوق الفنى فتضيف عذاب البحث والتأمل إلى فرحة المتعة لديه. فعالم الفن هو عالم النفس، عالم الرؤى والأطياف والأوهام، عالم الوجدان الباطن وخبايا الروح ودفين الذكريات، عالم التيه الذى يراه المرء حين يقمض عينيه، عالم النور الغائر فى الأعماق. هذا إلى أنه عالم نلتقى فيه بالطبيعة فى صياغة جديدة تكشف لنا عن زوايا من جمالها تخفى عن أعيننا حين يُشرق نور النهار. هو عالم نلتقى فيه بالواقع بعد إعادة صياغته وفق معايير مثالية تكشف لنا مناحى من الحق والزيف، من الرقة والقسوة، من الاتاق والتناقض، مما لا نلاحظه حين نعيش أحداث الواقع اليومية.

وتأتى الموسيقى فى مكان الصدارة بين هذه الفنون جميعاً، فهى أشدها تأثيراً فى الإنسان ونفاذاً إلى أعماقه، يستوى فى هذا الناس جميعاً إذ هى لغة البشر عامة، وهو ما لا يتوافر لفن آخر. فما أنبل هذه اللغة المتفرّدة بتلك الخصوصية وما أقواها على أن تُجسّس فينا

من الأحاسيس ما تقتصر عنه فنون التصوير والأدب والنحت والعمارة . وما أوثق وصف
الفيلسوف نبشه لهذا المعنى حين يقول : «تفقد الكلمات إلى الإنسان عن طريق عقله ثم لا
تلبث أن تملك عليه حسه ، غير أن اتساع الشُّقة بين العقل والحس قد تعجز معه الكلمات
أحياناً عن أن تملك الإفصاح . وعلى العكس من هذا الموسيقى ، إذ هي لا واسطة بينها وبين
الحس فهي تفقد إليه مباشرة دون واسطة العقل . فالموسيقى هي لغة العالم الوحيدة التي
يتوَّى الناس جميعاً في إدراكها مهما اختلفت مشاربهم وأجناسهم وعقائدهم ومبادئهم

(لوحة ٣) ج. د. لان هوفنرست : كونشير (١٦٦١) . متحف اللوفر .



وأفكارهم . ومن هنا كانت الموسيقى هى الوسيلة المثالية التى تنقل تجارب الفنان الشعورية
نوياً إلى حس المستمع .

والموسيقى أعظم شأنًا وأكبر تأثيراً من التصوير ، لأنها تشغل الناس بحركة
أحاسيسهم البدنية والروحية ، فضلاً عن أنها تملأ حيزاً من الزمن نفسه ، فما نكاد نسمع
إليها حتى نشعر بأننا غرقى فى خضم حى من الأنغام لا مهرب منه ، ولو أننا أفسحنا لها فى
نفوسنا مجالاً أوسع لنفذ تأثيرها إلى سلوكنا ولعب دوراً أعظم فى تطوير حياتنا من أثر
الفن المرئى علينا . فالموسيقى تخاطب المشاعر الخفية أكثر مما تخاطب الشعور الواعى ،



(اللوحة ٤)

مغنون ثلاثة .

صورة مطبوعة بطريقة الحفر على
الحجر بألمانيا . من القرن السادس
عشر . بنى ياله . باريس .

لأنها لغة مجردة لاتعبر عن حقائق محددة وإنما تثير في المستمع حالات نفسية مثل السعادة والشجن كما تحرك فيه بعض الذكريات. والموسيقى - دون جميع الفنون الأخرى - هي التي تتيح للفنان أن يحرر عقله تحريراً كاملاً من الأفكار الدفينة التي تنطوي عليها مشاعره، ومن هنا تكاد كل مقطوعة موسيقية تشي بجانب من جوانب شخصية مؤلفها إذا ما تأملناها بنظره منهجية، فإن أسلوب التأليف يعكس صورة تنبض بأعماق المؤلف ويكشف عن ذاته ويُبرز قسّماته النفسية على نحو ما يكشف سلوك الإنسان عن أخلاقه وطباعه، وقديماً قال جان ميامتيا باخ: «الأسلوب الفني هو قسّمات الروح». ولم تكن مجرد مصادفة أن



(لوحة هـ)

لارمبمان: زى الموسيقى. لوحة مطبوعة بطريقة الحجر على الحجر تصور الأزياء المبروتسكية (الفرنسية). يمسك الموسيقىار بيناه آلة كمان خستمة ذات وتر واحد بينما تتدلى على ذراعه اليمنى مدونة موسيقية للترومبيت، ويحمل فوق رأسه طبله، وعلى كتفه آلة بانسون، وعلى ظهره هارب. وجاءت القيوليت التي يحملها يمسكها على النهج الحديث، أما الآلات الأخرى فهي آلات عتيقة مثل البوق النحوى.

يكون البرت أينشتاين قد هوى العزف على «القيولين» فليس الزمن بوصفه بُعداً رابعاً تجريداً بالنسبة للموسيقى، بل إنه على العكس من ذلك استمرار متصل لا نهائي ينبض بالحياة والحركة والتنوع يتكشف تارة ويتخلخل أخرى، تنفجر فيه الثورة والاندفاع أحياناً ويسرى فيه الهدوء والدعة أحياناً أخرى حتى لكأن قوانينه هي نفس قوانين الجاذبية والسرعة التي تحكم ظواهر المكان. ولا عجب في أن فلاسفة اليونان الأقدمين اكتشفوا الموسيقى في حركات الأجرام السماوية، كما ذهب أحدهم وهو يثاجوراس إلى أن العالم مكون من العدد والنغم، على حين ذهب الفلاسفة العرب القدامى وعلى رأسهم الكندي إلى أبعد من ذلك إذ ربطوا بين الموسيقى والفلك والبروج والكواكب والفصول والشهور والأيام.

ولعل العنصر المادى في الموسيقى وسط هذا التجريد المطلق هو الإيقاع، وهو عنصر عميق التأثير لأنه بمثابة القلب النابض الذى يحمل طابع شخصية صاحبه، نتعرف من خلال نبضاته على خصائص اللحن كما نميز وافداً لا نراه من وقع خطاه، وكما نعلن الطبيعة عن نفسها فى صوت يصدر عنها أو حركة نعرف مصدرها وإن لم نره. ومن الإيقاع تألف إمكانيات التأليف الموسيقى الأخرى لتقدم لنا صورة صادقة وأنية لأعمال المؤلف الموسيقى حين نستمع إليه. ونستطيع بالمثل أن ندرك من خلال موسيقى شعب من الشعوب - إذا كانت صادرة عن أصالة وصدق - صورة دقيقة ترسم ملامحه ودرجة رقيه وتقدمه، وما أصدق سقراط حين قال: تعكس الموسيقى نوع الحكومة القائمة. كذلك تقوم الموسيقى بدور هام فى التقريب بين الشعوب لأنها تنفذ إلى طبائع الجماعات البشرية المختلفة وتستخرج منها مكتوباتها، ونكشف للآخرين عن جوهرها. فلم ينجح شئ فى عصرنا الحديث فى التعريف بمزاج الإنسان الإفريقى وطبائعه ونوازعه مثلما نجحت موسيقاه حينما تسللت إلى الموسيقى الغربية المعاصرة فألفها العالم كله. وهكذا عجزت أرفع الوسائل الاجتماعية والأساليب الفكرية عن التعريف بما نجحت فى تحقيقه مجموعة من الأنغام والألحان والإيقاعات الإفريقية، وذلك برهان إضافى على أن الموسيقى تبدأ من حيث تنتهى قدرة الألفاظ على حمل المعانى والأفكار، فهى الوسيط الذى يأسرنا بدعوتنا إلى محيطه الزاخر بالخلق والإبداع، محيط اللانهاية الذى يتلاقى فيه البشر كتلة بلا شتات.

وكما يرشدنا فرويد إلى المنهج الذى يتيح لنا تحليل النفس والوسائل التى تُبحر بواسطتها إلى الأعماق - كتفسير الأحلام - لنكشف عما تجيش به حواشى الشعور من رغبات قد لا يوح الإنسان بها لنفسه أو قد لا يستطيع، فما أكثر ما يكون العمل الموسيقى



(لوحة ١٦) لفرانسيسكو جواردي: حفل موسيقى «كونسير» (حوالي ١٨٨٢). بيتاكونيك ميونخ.

اعترافاً حرّاً صريحاً كالحلم سواء بسواء، ومثال ذلك السيمفونية الخيالية لبرليوز التي يتجلى لنا صدقها التام حين نتبع تاريخ حياة مؤلفها. ومثل ذلك أيضاً ما تثيره فينا أعمال قاجنر وخاصة أوبرا «تريستان وإيزولده» التي تشي لنا بقصة الغرام المشبوب بين ريتشارد قاجنر وماتيلده فيزندونك حتى يكاد قاجنر يوح لنا باعتراف مفصّل عما كابده من هوى في الفصل الثاني من أوبرا «تريستان» والجزء الأخير من الفصل الثالث. وإذا كان الصدق الشفاف في الموسيقى يضيف شهادة لا تُردّ فإن الأحلام والأمانى التي لم تتحقق للعاشق تراهي واضحة في موسيقاه كل الوضوح. وما أكثر ما نحسّ حاجة موتسارت الملحّن إلى أن يذوب في تجربة عشق تنبض بها مدونات مقطوعاته الموسيقية، وإن اعترض البعض على هذا التفسير في مجال الموسيقى إذ يرون فيه غلوّاً واجتراراً على الشعور، غير أن هذا ليس حظ الموسيقى وحدها فما أكثر ما يحدث لغيرها من الفنون.

هكذا غدت الموسيقى جزءاً لا يتجزأ من الحياة غير المروية لها أثرها الملحوظ في وجداننا. وهي إن بدت عند البعض مجرد وسيلة تعينهم على الاسترسال في القراءة أو

العمل أو الاسترخاء مستلزمين لحررها تاركين لها أن تتدفق في وجدانهم، أو قد تُبهرهم حركات قائد الفرقة الموسيقية وإيماءاته، أو تشدهم مهارة موسيقى يعزف على البيانو فاصلاً شاقاً عبقرى الأداء، أو قد ينتشون بمارش يذكرهم بمناسبة عسكرية، فهي عند البعض الآخر متعة يتمثلونها في إشرافة الربيع وبسمة الزهور ونفحة النسيم وخرير الجداول أو فيما يتلجج في مخيلاتهم من أخيلة شتى. ولكن هذا البعض وذلك قد لا يدرك أن فن الموسيقى له أصوله ومقوماته وأساليبه الخاصة، فهم يجتزئون منها بالألحان الهيبة الأنغام أو الصاخبة الإيقاع التي يطربون لها، يرذّونها ترثماً وصغيراً ورقصاً وتصفيقاً، أو يلهون معها في ساعات انشغالهم بأمور حياتهم اليومية تخفيفاً عن أنفسهم. بل إن بعض من يتردّدون على الحفلات الموسيقية لا يختلفون إليها للاستمتاع بقدر ما يختلفون إليها لمشاهدة نجم عالمي يشارك في العزف أو الغناء، وقد يقصدها بعضهم لمجرد اعتياده حضور الحفلات الكبرى بوصفها مناسبة اجتماعية مخملية. غير أن ثمة عالماً موسيقياً آخر يشغل فيه عشاقه انشغالاً جاداً لأنهم يعدّون الموسيقى متعتهم الأولى. وكما يُعتَوَن بها ويتفرغون لها يعنون كذلك بكبار مؤلفيها، شأنهم في ذلك شأن المعنين بالأعمال الأدبية الخالدة فيضيفون إلى معرفتهم بالأصول الفنية الدأب المتصل على الاستماع ليلفوا بهذا مبلغاً لا يرقى إليه المتعم العادي. وما من شك في أن الإدراك الموسيقي يتفاوت من شخص إلى آخر على قدر ما يؤتي الفرد من حسّ موسيقى وقدرة فطرية وتجربة ومران ومداومة على الاستماع ومثابرة عليه بلا انقطاع منذ الصغر، حتى تنشأ الأذن متذوقة للنغم قادرة على تبيين لحن من آخر، والتمييز بين صوت آلة موسيقية وأخرى، والموازنة بين الأعمال الموسيقية بشئ الرواتها.

مثل هذا المتعم يبدأ بتدريب أذنه من خلال الإنصات المتكرر محاولاً التعرف على مقاصد المؤلف في المقطوعات الأثيرة عنده، حتى إذا لم يعد هناك ما يضيف جديداً إلى ما اكتشفه منها، انتقل إلى مؤلفات أخرى توسّع إدراكه وتقرّب إليه ما كان بالأس بعيداً. وقد يقتصر في البداية على الاستماع إلى بعض الرومانسيين وتلويحاتهم الأوركسترالية الجذابة مثل افتتاحية تشايكوفسكى المعروفة باسم افتتاحية ١٨١٢، ومتالية بيرجيت لجريج، ثم يمضي قُدماً حتى يصل بعد مران طويل إلى تذوق باسكاليا باخ أو سيمفونية برامز الأولى أو أوبرا باريسفال لفاجنر، بعد أن يكون قد استوعب كل ما تنطوي عليه هذه الأعمال الخالدة من ركاً مقاصد مؤلفيها متيناً نواحي القوة والضعف فيها. وهكذا يتدرج صاعداً يوماً بعد يوم في معراج سحري إلى ما هو أفصح مجالاً وأعظم مغزى، مكتشفاً



دوماً جديداً فى أنماط العالم الموسيقى الرّحب . غير أن مرانه الطويل هذا وعلمه بالأصول الفنية لن يكشفاه عن كل ما هو جميل فى بنائها ، فستظل هناك عناصر يحجبها عنه نقاب من الإبهام تثير فى نفسه محاولة الكشف عن غموضها لئلا ما تزال تدفعه إلى مزيد من التأمل والبحث مما يرهف ذوقه الفنى ويثرى معارفه ويُحيل دأبه إلى متعة مضاعفة .

إن الكثيرين من الناس يحبّون الموسيقى دون أن يدركوا لِحْجَها سبباً ، فهم يجدون فيها هواية لا تشغلهم عن أعمالهم اليومية ، وينفعلون بشكل عفوى عند سماعها وفق رصيد كل منهم من التجارب والذكريات الخاصة . ذلك أن الموسيقى تغمرنا بشعور من الراحة الجسدية والنفسية عن طريق التأثير فى جهازنا العصبى المركزى الذى يحكم حركات عضلاتنا ووظائف أعضائنا الداخلية ، إلى جانب الجهاز العصبى الشخصى الذى ينظم إفرازاتنا الباطنة وهى الأساس المادى لجميع انفعالاتنا الشعورية . فقد أثبت التجارب أن للصوت تأثيره المباشر لا على وظائفنا العضوية مثل الدورة الدموية والهضم والإحساس بالجوع والظما فحسب بل وعلى تركيبنا البيكولوجى مثل مشاعر اللذة والألم .

وما أسير العُشور على مُعادل موسيقى لكافة الذبذبات الفسيولوجية الصادرة عن أعضائنا خلال أدائها وظائفها - مثل التنفس والنفض والتوتر والاسترخاء - فى الإيقاع الأساسى والإيقاعات المقابلة ، وكذلك فى الألحان الرئيسية المصاحبة ، وفى اتجاهات الخطوط اللحنية صعوداً وهبوطاً وتشابكها مع نسجٍ مقابل من الألحان يطابقه ويوافقه ، ثم أخيراً فيما يعترى اللحن من توترٍ ونقص . ومنّ متاً لا يحسن تأثيراً عميقاً لا نملك مقاومته أثناء نفاذ تلك الذبذبات إلى ما تحت الشعور [الذى شاعت تسميته بالعقل الباطن] وإلى أعماق اللامحسوس؟ وقد تناقلت الأساطير اليابانية القديمة قصة صانع آلات موسيقية ما يكاد يفرغ من صبّ نافوسه الموسيقى البرونزى ويرتاح إلى رينته حتى يلجّ عليه هاتف باطنى أن يصهر نفسه مع البرونز! وتلك قصة رمزية تكشف عن مدى الارتباط العميق والاندماج الكلى بين الإنسان وفنه . وبناء على هذه الصلة العضوية مضى العلماء يفسّرون استجاباتنا المادية والشعورية لمختلف الأصوات مثل صوت النفير الجاهر أو صوت الفيلوليه الرقيق ، ويحلّلون الأثر المادى الخالص لأصوات آلات المجموعة الأوركسترالية الكاملة وهى تعزف كلها ، أو لفرفة الموسيقى العسكرية التى تتصدّر كتاب الجيش . فقد تثير فىنا بعض هذه الأصوات الشّجن أو تحرك فىنا الحماسة فى حين تُفنى أصوات أخرى الكينة

على نفوسنا . هذا الانفعال الطبيعي من جانب أجهزة جسدنا البشرى هو أساس تجربتنا فى عالم الموسيقى .

ثم إن للموسيقى عالمًا يتخطى حدود عالم حياتنا اليومية . إنها تتجاوز نطاق الانطباعات الحسية والاستجابات المادية إلى ذاكرتنا وخيالنا وعواطفنا ، إنها تحملنا من زحمة حياتنا الواقعية المحشدة بالهموم إلى عالم لا يتفلسف إليه سواها . فإن مقطوعة مثل «ليلة فوق جبل عار» لموسورسكى تأسرنا بمنأخها الخيالى وتبعث الحياة فى أروع ما تختزنه ذاكرتنا من صور ، وتجسد أماننا فى اليقظة كائنات شبيهة بتلك التى تصورناها لأحلامنا خلال النوم ، وهى شئ تقصر عنه الفنون الأخرى المحدودة بوسائلها . فالكتاب مقيد بقدرة الكلمات التى يستخدمها ، والمصور أسير عدد الألوان ، والمثال أسير الحجر أو المادة الوسيطة التى يستخدمها فى تكويناته ، فى حين أن المؤلف الموسيقى حرّ يتطلق فى مجال المجرد والمطلق انطلاقاً لا نهائياً بوسيلته الفريدة التى وهبها الله له من التأثير والنغم ، فإذا الموجات الصوتية تنفذ بعمق إلى ما تحت الشعور وتؤثر تأثيراً بالغاً فى انفعالاتنا أكثر مما يستطيعه أى مؤثر آخر . ويتجلى ذلك بوضوح فى أنشطة عديدة من حياة الإنسان فهو يحقق من خلال الموسيقى أعلى وبياته فى اقترابه من الله ، كما يتحرر بواسطتها من فائض طاقاته وانفعالاته ليغرقها فى أغاني المرح والرقص والشراب . كذلك يزحف الإنسان إلى ساحات المعارك والحروب على دقات الطبول وعلى موسيقى الآلات النحاسية ، فى حين ترقّ حاشيته على أنغام الألحان الحانية ، وما أكثر ما تحلّ الموسيقى محل الرفيق والأبىس للراعى فى عزله ، أو تقوم مقام الوسيط بينه وبين من عداه من الرعاة .

ويتساوى جميع الناس مهما اختلفت أعمارهم فى حب الموسيقى تساويهم فى حبهم لممارسة الألعاب التى تكسبهم شعوراً بالحرية والانطلاق والقدرة على الابتكار والاستمتاع باللهو البرئ . والفنون جميعها ألعاب مختلفة ، غير أن الموسيقى تتميز من بينها بوصفها اللعبة المثلى للوفاء بهذه الحاجة السيكلوجية ، فهى تثير الرغبة فى الرقص وفى الغناء ، كما تحرك الشجن والابتهاج ، وما يلبث مستمعوها أن يقبلوا على الرقص أو الغناء أو الحركة والاهتزاز تعبيراً عن أنفسهم وعن حنينهم للماضى وتعطشهم إلى التحرر والانطلاق ، ذلك أن الإيقاع الموسيقى وتبادل ارتفاع الأداء وخفوته وتعاقب مختلف ألوان الطابع الصوتى ، كافة هذه العناصر تنأجى نفوسنا بلغة العواطف وتحرك إحساسنا بالمتعة ، وقد تأسرنا حتى لتتابع المزف إيقاعاً بأقدامنا واهتزازاً بأجسادنا خضوعاً وتسليماً لتلويناتها الجذابة .



وإذا كان الفن عامة هو تعبير عن انفعال الفنان ببعض تجارب الحياة أو مؤثراتها بطريقة يمكن نقلها إلى وجدان الآخرين، فإن أكثر ما يعرض للفنان من تأثيرات إنما ينبع من تجارب عاطفية يفعل بها جميع البشر. ولو أننا نظرنا إلى يتهوثن، ذلك الفنان العملاق الذى ذاق مرارة تجربة ذاتية أليمة إثر فقدانه حاسة السمع، لوجدنا أنه قد قام من خلال قدرته كإنسان رقيق الحس وكفنان محنك باستيعاب جوهر هذه المحنة المأساوية وتضمينها عملاً فنياً ينقلها إلى الآخرين عبر مؤلفات رائعة خالدة كسمفونيه الخامسة أو التاسعة «الكورالية». وإذا كانت الأنغام هى أقرب وسائل التعبير الحية صلة بالمعاطف فإن الموسيقى هى الوسيط الأمثل لتعميم تجارب الفنان العاطفية ونقلها إلى الحياة. وإذا تذكرنا أن استجابتنا للموسيقى لا تتم إلا من خلال عازف ينقل إلينا عمل المؤلف الموسيقى مُضيفاً قبساً من روحه على الأداء، أدركنا شدة اتصال الموسيقى بالمشاعر أكثر من أى فن آخر، وعرفنا كيف أنها تجمع المؤلف والعازف والمستمع فى إطار حالة وجدانية واحدة. على أن دراسة الموسيقى كفن قائم بحد ذاته تلعب دوراً كبيراً فى عشقنا لها، إذ ندرك من خلالها العناصر التى تألف منها وانتصالاتها من بدايتها حتى بلوغ ذروتها ثم ختامها، ذلك أن القدرة على فهم مختلف الأنماط الفنية، وعلى تحليل الطرق التى سلكها الفنان فى إنجاز أعماله، وعلى تبين العلاقات بين مختلف العناصر التى تشكل وحدة العمل الفنى، وعلى إدراك الصلة بين مختلف الفنون، كل هذا يعمق نظرتنا الباطنة إلى الموسيقى ويؤدى بالتالى إلى مضاعفة عشقنا لها.

ثم إن إشاعة الموسيقى لناخ تحقّق فيه أحلامنا وأمنياتنا هو أحد أسباب عشقنا لها واستمتاعنا بها، فنحن ميالون إلى أن نحيا الشهور الذى توحى به الموسيقى ساعة يفشانا أثرها، وقد ننسى البناء الموسيقى نفسه مترسلين مع الإيحاءات الخيالية التى نجد فيها متعة خالصة، غير أن هذه المتعة تبلغ ذروتها حين يدرك المستمع أسرار البناء الموسيقى الذى يحتضن هذه الإيحاءات. ولو أننا تأملنا سيمفونية يتهوثن الخامسة التى تعدّ من أهم المؤلفات الموسيقية حتى بقيت تحدى الزمن بعظمتها وبسماتها الموسيقية الخالصة بما تنطوى عليه من قوة إيحائية تلقائية وإنسانية، لرأينا أنها تأسر أى مستمع إليها عاشق

► (لوحة 8) روبنز: تتجف الملكة مارى ده مدينسى. كان تكامل الفنون دعامة الثقافة خلال القرن ١٧. فنون التصوير والنحت والموسيقى مجسدة، ومازال المود والقبول فى مكان الصدارة. منحف اللوفر.

للموسيقى بما توحى له من ملحمة الصراع اليومي، إذ ما تكاد نصفى إليها حتى تنسلل إلى وجداناتنا الإحياءات الرمزية بقسوة الحياة وحمية النضال الإنساني وأهمية العزاء الذى يشيعه الجمال وكمون الأخطار فى الطريق المؤدى إلى السعادة. وما تزال هذه الإحياءات تتابع فى خواطرنا حتى نحس وكأن حياتنا كلها ماثلة فى هذه الموسيقى التى تكشف لنا أن أعماقنا هى مصدر سعادتنا وشقاوتنا معاً. وستظل هذه الإحياءات تهددنا فى رقة وعذوبة، حتى إذا أدركنا كيف تداخلت فى ثنايا نسج موسيقى بيتهوفن المتوقدة أحنا بمتعتها الحقة. ذلك أثر تُحدثه شتى الأنماط الموسيقية سواء كانت تبعث نشرة الفرح أو تحرك العاطفة الدينية أو تثير المشاعر المشوبة، وسواء كانت فى صورة المسرحيات الدينية «الأوراتوريو» أم الأوبريت أو السينفونيات أو مقطوعات البيانو القصيرة، لأنها تستغل جميعها قدرة الموسيقى على تحقيق أحلام المستمع التى يشتاق إلى الحياة فى ظلها.

غير أن الموسيقى المحترفة قد لا يعبا بالمتعة المنبعثة من هذه الإحياءات والأخيلة الرمزية، إذ أن أهم ما يعنيه هو سلامة المعايير وجمال التراكيب فحب [كصيفة موسيقية خالصة]، فهو يستمع إليها فى نطاق نوتاتها وألوانها وإيقاعاتها وما إلى ذلك، وقد يكتفم مشاعره هارباً من إحياءاتها ليفرغ للنقد والتحليل مستعرضاً مكونات البناء الموسيقى وأسلوبه، وهكذا قد يَحْفَى عنه المعنى الدفين كما يَحْفَى على المستمع المبتدئ الذى لا يعنيه من الموسيقى إلا ما توحى به من صور. أما المستمع النابه فهو الذى ينتجّب هذين المنهجين المتطرفين دون أن يغفل قول هنرى برجسون «إن المشاعر تكمن خلف آلاف الأعمال الهيئة التى تُعدّ بمثابة لفات كاشفة عن العاطفة، بل وخلف التعبيرات المفتعلة التى تنم عن حالاتنا الوجدانية وتُخفيها فى الوقت نفسه، وهى المشاعر التى يعنى المؤلفون بنقلها إلينا، فهم يلتقطون من أفراحهم وأتراحهم إيقاعات ونبضات حية معبرة بغير لغة الكلام وقرية من المشاعر الذاتية الإنسانية. ولو أننا أغفلنا هذه الأوجه المتزعة من صميم تجربة الإنسان والتى يكشفها لنا المؤلف الموسيقى نفسه لأغفلنا بالتالى المغزى العظيم لموسيقاه». وما من شك فى أن استيعاب الموسيقى يجرى وفق درجات ومستويات متفاوتة، ولهذا يتفاوت الناس فى حب الموسيقى تفاوت امتيعابهم لها. ثم إن المعرفة الموسيقية تعتمد على قدراتنا الفطرية الطبيعية التى تختلف باختلاف الأفراد إلى جانب اعتمادها على التجربة والمران والتحصيل، وذلك سر الاختلاف فى الرأى وفى الحكم على الأعمال الموسيقية.

وحب الإنسان للموسيقى واستجابته لها أمر طبيعى وليد فطرة تنمو بالمران والتدريب، ورُبّ كتاب عن التدوق الموسيقى يلعب دوراً فى مضاعفة إحسانا بمتعة



(لوحة ٩)
الماسترو
هانز كوتاهر تسبوش
بأبروت ١٩٦٣

المعارف من خلال مواصلة الاستماع ، وهو ما يشكل حصيلة جوهرية هامة تختزنها الذاكرة . غير أن الموسيقى تمزق إلى أعماقنا كالسهم لحظة الاستماع ، ومن ثم لا ندرك هذه الأبعاد كلها لأول وهلة ، وهنا يأتي دور أجهزة الاستماع التي تتيح لنا استعادة تسجيلاتها مرة ومرة كما هي الحال حين نطيل الوقوف أمام تمثال بديع أو بناء معماري أخذ نستمتع بتفاصيله الدقيقة ، فلا يكفى الاستماع إلى مقطوعة موسيقية لكي نتذكر جميع تفاصيلها الدقيقة خاصة إذا كانت تجربتنا الحياتية محدودة . من هنا لا معدى لنا عن أن نتحلى بالدأب والمثابرة كي نتيح لأنفسنا فرصة تقوية الذاكرة لاستعادة الألحان واستعادة منهج المؤلف في تشيد بناء موسيقى رائع المغزى . فليس من المعقول أن يدرك المرء كل ما تقدمه سيمفونية تستغرق خمسين دقيقة قبل الاستماع إليها مرتين أو ثلاث مرات على الأقل . وأفضل سبيل لاستيعاب ما تنطوي عليه

الموسيقى من إبداع هو الإلمام بالقراءة الموسيقية للمعدونة الموسيقية، ومع أن هذه المقدرة ليست بالأمر الهين فإن المستمع الجاد المبتدئ يستطيع تحصيلها تدريجياً، إذ هي كسائر الدراسات الجادة يطلعها المرء بالهواة والمثابرة والأناة.

وتأتى القدرة على التمييز بين مختلف المشاعر والحالات الوجدانية التي تعبر عنها الموسيقى وموازنة قيمتها بمتنصرها الأخرى فى المرتبة التالية من الأهمية عند تقدير القيمة الشعورية للموسيقى، لأنها تحول دون التطرف فى تضخيم هذه القيمة إلى حد الهوس أو التبلد إلى حد انعدام الإحساس بأى مغزى شعورى للموسيقى، وبذلك تتجنب المبالغة فى تقدير القيمة الشعورية أو الإسراف فى إغفالها.

ويعمق تذوقنا للموسيقى كلما تزايد إدراكنا للمغزى الخاص الذى تُبغىه الموسيقى على الأصوات، وهو غير مغزاهما التداول فى غير فن الموسيقى، وأعنى بذلك ربط

(الرسمة ١٠٠) داولدوفى نحية إلى موزار، مجموعة خاصة باريس



الموسيقى التي نستمع إليها بما نذكرنا به من تجاربنا الأخرى في الحياة، مثال ذلك إدراكنا لما قد تضمنته الموسيقى من مصطلحات قومية، أو فهمنا لبعض صفات المناخ الموسيقي العام للمقطوعة التي نستمع إليها سواء انعكس في القيمة الجمالية لطابع اللحن أو في الأثر الهارموني لها أو ماشابه ذلك. ومن قِبل هذا تتبعا للسمات القومية في الأعمال الموسيقية كالقسمات الروسية في موسيقى بورودين أو لميل سيمفونية «من العالم الجديد» لدفورچاك إلى الطابع التشيكي أكثر من ميلها إلى الطابع الأمريكي، ومثل السعى وراء الأساليب الفنية كرومانسية* موسيقى فرانز لست، أو انطباعية** موسيقى ديبوسي، فبمثل هذا المنهج نربط بين الموسيقى وعالم آخر خارج عن نطاقها، وهو عالم التصوير الرومانسي والانطباعي. كذلك علينا الربط بين الموسيقى والقيم الأخرى في الحياة، فمن الضروري أن ندرِك كيف تطورت الموسيقى على مرّ السنين، وكيف كان تطورها متاسقا مع تطور الفكر الإنساني، ثم موقعها الحالي وسط الحياة الفكرية وإمكاناتها في المستقبل. ولاشك أن هذا التوجه التاريخي يتطلب دراسة مستفيضة وجهداً شاقاً في القراءة الجادة والاستماع المتواصل، غير أنها دراسة لا غنى عنها لإدراك الصورة الموسيقية الحقيقية من خلال الاستماع إلى الأعمال الموسيقية.

● الرومانسية : قامت الحركة الرومانسية في الموسيقى بثورة على الأوضاع والألماط للحدّة الصارمة التي سادت العصر الكلاسيكي والتي كان من أهمها «السيمفونية» التي نشد الأفكار العامة المطلقة. ومضى الموسيقيون الرومانسيون يغاطبون مشاعر الإنسان المشتبك مع الحياة في صراع وجداني. ومن ثم لجئوا إلى ربط موسيقاهم ببراميج شاعرية أو أدبية أو وصفية، فحلّت القصائد السيمفونية مكان السيمفونيات الكلاسيكية. والموسيقى الرومانسية ذات البراميج التي تعكس مشاعر الفنان وأحاسيسه الذاتية أو التي تصوّر أحداثاً خارجة عن البناء الموسيقي ذاته، هي التي بُنى فيها الموسيقي بما تتطوّر عليه الانفعالات من حفة واضطراب. ولكن يزداد الموسيقي الرومانسي من حدة الانفعالات توسّع في استخدام آلات العزف الأوركسترالي. ومن روّاد الموسيقى الرومانسية فرانز لست وشوبان وبرليوز وجوستاف مالر. [المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، لكتاب هذه السطور. لونغمان ١٩٩٠ م. م. م. ث. ٤].

● الانطباعية في الموسيقى هي امتداد لذات الانغماس الذي أبدعت فيه فرائح الشعراء أمثال فرلين ويودلير، والمصورين أمثال مونيه وماليه ووينوار وديجا. وقد تجلّى أثر المدرسة الانطباعية في التصوير على الموسيقى في نفس الحفة، فاعتد كلود ديبوسي في معظم موسيقاه على الإيجاز الموحى والقصود دون المبالغة، كما يكنف موسيقاه في أغلب الأحيان نوع من الضموض، فزرى عناوين معظم مقطوعاته مثل: «خطوات على الثلج» و«محب» و«دوش تحت المطر» و«غائب»، توحي كلها بالتصوير الذي لا تتضح معه الأشكال إلى جانب الانتصاب الموحى وتجنّب الوضوح الميلودي وإغفال المتصر الدرامي. على أن ديبوسي لم يدع قط أنه اتخذ الانطباعية منهجاً فنياً له ولا طريقة في التعبير برغم الوشائج بينها وبين مقومات أسلوبه الفني، فكان يصف موسيقاه بأنها شيء جديد وتصوير للواقع كما يراه له. ومضى موريس رافيل على نهج ديبوسي فقدم «مركات المياه» و«انعكاسات على سطح الماء» وغيرها. وظهرت الانطباعية في الموسيقى الإسبانية على يد ماتريل دي فابا، خاصة في مقطوعة «البالي في حدائق إسبانيا»، وفي الموسيقى الإيطالية على يد أوتورينو ريسبيجي في أعماله مثل «نافورات روما» و«غابات الصنوبر في روما» و«أحفاة ورومانية»، [المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، لكتاب هذه السطور. لونغمان ١٩٩٠ م. م. م. ث. ٤].



(الوحدة ١١) مارك شاغال: عازف الفيرلنه الأخضر ١٩١٨. متحف جوتهام نيويورك.

هكذا نرى أن الغرض لاكتشاف خفايا الموسيقى لا يتم إلا بإدراك النواحي المتعددة للبناء الموسيقى الفياض الذى يتألف من شتى العناصر المتشابكة ، وكلما جعلناها جزءاً من تجربتنا الفكرية والفنية زاد وعينا بها وتضاعفت متعتنا بالاستماع إليها . على أنه من المنطوق أيضاً أن يتجنب عاشق الموسيقى نقد عمل موسيقى لعدم وفائه بمقاصد أخرى لم يرم إليها مؤلفه ، وإلا كان ذلك شياً بلوم ملاكم خفيف الوزن على هزيمته أمام ملاكم ثقيل الوزن ، ذلك أن تقييم كل عمل إنما ينبثق من نطاق طبيعته وفى حدود بنائه دون إغفال للعناصر الهامة التى يحاول المؤلف تقديمها فى موسيقاه .

والموسيقى لا تقف عند حد إمتاع المستمع بل هى أحد العوامل التى تؤدى دوراً خلاقاً فى تطورنا الاجتماعى والتربوى ، ذلك أن استجابتنا للموسيقى وإن بدأت فى النطاق الحسى فإنها لا تلبث أن تسخطاه وتنفذ إلى أعماقنا الروحية كاشفة لنا عن الحقائق الغامضة التى لا تملك الكلمات قدرة التعبير عنها ، فإن للموسيقى ضوءاً سحرياً يكشف عن الأعماق التى تقصر عن كشفها الأضواء الخافتة للغة الكلام . ولما كان الفن قادراً على إضفاء جاذبية خاصة على التجارب الذاتية تجعلها يسيرة على الفهم جديرة بالإمتاع ، فإنه يغدو - على حد قول جون دوى - عاملاً جوهرياً فى التعليم : « فلم تصبح أعمال الكتاب والفنانين تراثاً ثقافياً خالداً إلا بفضل ما وهبته الطبيعة من قوى خاصة وملكات سامية تجعل تجاربهم التى يكشفون عنها فى أعمالهم قادرة على تعميق إدراكنا للحياة الإنسانية وربطنا بالعالم الذى نعيش فيه » . وللموسيقى أهمية تربوية هائلة خلال فترات نمو الشيء لأن رسالتها تنحصر فى التعبير عن المشاعر والآمال والأخيلة والقيم الروحية والمثالب السامية التى تقصر الكلمات واللوحات والمناظر عن النهوض بها وإبرازها . وإذا كانت الموسيقى لا تملك ما يملكه الأدب والتصوير والنحت فى القدرة على التعبير المحدود ، فقد اتسع نطاقها لمغزى أشد رحابة وانفتاحاً وأبعد غوراً وعمقاً ، كما غدا تعبيرها أقوى من الفنون التى يقتصر تعبيرها على بلورة المشاعر فحب فيفلك منها الجوهر الأسامى ، على حين تظل الموسيقى وحدها قادرة على الكشف عن اللامحدود الكامن خلف حواجز الزمان ، بل عن وجودنا نفسه .

ولو أننا أخذنا على سبيل المثال المشكلة الإنسانية الأساسية ، مشكلة وجود الإنسان ومصيره : صراعه مع أحداث القدر ، وكفاحه من أجل حياة كريمة وسط عالم مشحون بالعداء والغواية ، ثم نهاية حياته وانتقاله إلى العالم الآخر ، لو وجدنا أنها إحدى المشاكل المطلقة التى شغلت الإنسان منذ المهدود الحقيقة والتى ما يزال يناقشها ويتناولها فى فترته المختلفة ، فقد زحرت بها الكتب المقدسة والملاحم القومية الكبرى كالأشهادنة والإلياذة

والأوديسيا وأساطير أنشودة النبيلونج ، كما عالجهما فى جراءة كُتاب المسرح ابتداء من أوريبديس حتى يوجين أونيل ، وتناولها الشعراء من أبى العلاء المعرى حتى جون ملتون ، وكذلك فعل المصورون على اختلاف العصور والاتجاهات الفكرية منذ فييرو ديلا فرانشبكا فى لوحته الشهيرة «البعث» التى صورها فى القرن الخامس عشر إلى پول جوجان فى لوحته «إنى أحبك يا مريم» التى صورها فى القرن التاسع عشر .

غير أن الأعمال الموسيقية العظيمة مثل سيمفونية بيتهوفن الخامسة وسيمفونية برامس الأولى وسيمفونية تشايكوفسكى الخامسة هى التى تفوقت على غيرها من الفنون بفضل قدرتها المتفردة على التعبير المكين ، بينما اضطر الكتاب والمصورون إلى التزام التحديد - برغم صورهم المجازية والرمزية ، وهوما يحصر خيالنا فى دائرة محدودة حتى فى الأعمال الكبرى مثل إلياذة هوميروس ومسرحية «الملك لير» لشكسبير - بسبب الاضطرار إلى البحث عن معانى الكلمات والرموز ، الأمر الذى يصعب معه تطبيق هذه الأفكار والمبادئ بصورة مطلقة ، نجد أن سيمفونية بيتهوفن هى من صميم الفن المطلق الذى يجعلها فى غير حاجة إلى شئ خارج موسيقاها ليفسر مغزاها . ثم إنها تعنى عديداً من الأفكار عند مختلف الناس ؛ فعلى حين يرى البعض أنها تعبر عن تحدى الإنسان للمقدر وصراعه بين البأس والأمل ، يرى البعض الآخر فيها صيحة انتصار الإنسانية ، فى حين رأى الجيل المعاصر للحرب العالمية الثانية أنها تمثل انتصار روح الإنسان على قوى الشر والبأس .

وإذ كانت الغاية الرئيسة للفن هى «المتعة» بمعناها الحرفى أى إشباع الحس كما يقول البعض ، فإن ثمة طرقاً مختلفة للاستمتاع بالموسيقى على غرار الطرق العديدة للاستمتاع بالحياة ، فإلى جوار المتعة الحسية التى يعدها البعض أعظم أهدافها هناك أيضاً المتعة الذهنية . وفى الحق إن الموسيقى تملك جاذبية حسية من خلال إيقاعاتها وميلودياتها وسحر أنغامها ، فإذا بنا نرى أن إيقاعات دقات طبول البدائيين تؤثر فى أضعف الناس إحساساً بالموسيقى ، وإذا بنا نتجيب لجاذبية اللحن العاطفى ولنداء الفير القوى أو لجاذبية أنغام الوترية بأصواتها المتخفية وراء كاتم الرنين . كذلك تملك الموسيقى قوة جذب ذهنية تحقق لنا المتعة من خلال إدراكنا للكيفية التى تم بها بناؤها وكيفية نموها بصورة منطقية حتى بلوغها الذروة عند ختامها ، وكيفية تنوع أجزائها وربطها فى صورها المتنوعة الموحدة فى آن ، وهى متعة شبيهة بمتعة رجل الفكر التى لا يتشعرها إلا فى جولاته الفكرية وحدها دون إحساساته الجسدية .

وقد تبدو المقطوعة الموسيقية أو اللوحة الفنية أو القصيدة الشعرية التى يصوغها الفنان وكأنها شكلت نفسها بنفسها دون جهد شعورى من الفنان ، فى حين هى فى الحق

نتيجة إحساس مؤلفها بمتعة كبرى فجرتها في أعماقه فكرة أو انفعالة وجدانية لا يملك مقاومتها هي في الحق منحة ربّانية . وقد يكتمل العمل الفني خلال هذه الانفعالات كأغاني شوبرت وسمفونيات موتسارت، أو بعد فترة طويلة من الجهد الإبداعي كسمفونية برامس الأولى وقصيدة فاوست لجوته ، وقد تمرّ سنوات بين بداية عمل فني ونهايته على غرار تشييد الكاتدرائيات القوطية في العصور الوسطى وتأليف سلسلة رباعية الخاتم الموسيقية لرنشارد فاغنر، ومع ذلك تبقى متعة إبداع هذه الأعمال متصلة، وهي المتعة التي ملكت على الفنان مشاعره حتى حفزته إلى الرغبة في إشراك الأجيال المتعاقبة في الاستمتاع بشمار ملكة إبداعه المكنونة ومهارة صياغته، وذلك لأن متعة المشاهدين والمستمعين والقراء للأعمال الفنية إنما تنبثق من مشاركتهم الفنان الخالق في متعة إبداعه، وفي إحساسهم بانفعال ذهني ووجداني شبيه بانفعال الفنان لحظة إبداعه وإن كان أدنى درجة . وإذا كان ألدوس هكسلي قد ذهب إلى أن الموسيقى هي أقل الفنون اتصالاً بالعالم الواقعي، وأنها مثل الرياضيات تنسج إلى عالم الوجدان وأن هذا العالم الوجداني أقدر بالتالي على فهمها واستدرا المتعة منها، فهو في حقيقة الأمر لم يأت في هذا التفسير بجديد فقد سبقه الفلاسفة الإغريق القدماء إلى الربط بين الموسيقى والرياضيات فكانت إحدى مكونات عناصر «الحكمة الرباعية» التي تقع الموسيقى منها في المرتبة الثانية . ومن ثم ينبغي أن نتعلم كيفية الاستماع إلى الموسيقى لا بأذاننا فحسب ويل بوجدانا أيضاً، إلى جانب دراسة قواعد البناء الموسيقي التي تمثل إحدى الوسائل المعينة على تفهّمها عن طريق شعورنا اللاواعي، فمن العسير إدراك المعنى التام للموسيقى إلا عن طريق تحليل أجزائها البنائية وتقييمها بوصفها إحدى التجارب الإنسانية .

وهناك جانب آخر تختلف فيه الموسيقى مع ماعداها من الفنون هو أنها تحتاج إلى إقامة الصلة بين وجدان المؤلف ووجدان المستمع - كما سبق القول - إلى طرف ثالث يقوم بأدائها وهو العازف أو المغنّي أو القائد [المايسترو]، على حين تقوم الأعمال الفنية الأخرى ذاتها بإقامة الصلة بين فكر المؤلف وفكر القارئ أو المشاهد دون وسيط كالشعر والنحت والتصوير . والموسيقى عادة ما تحتاج إلى إعادة خلقها كل مرة عن طريق الأداء حتى تصل إلى المستمع، وهذا هو ما أضفى أهمية كبرى على من يقوم بأدائها لأن الأداء السيئ يغير طابع الموسيقى ويشوّه مقاصد المؤلف، ثم إن التأثير على المستمع إنما يعود إلى الطريقة التي يفسّر العازف بها الموسيقى . فبعد سنوات عاش العالم فيها على الاستماع إلى الموسيقى على نحو موضوعي مرسوم فرضه المايسترو العالِم آرثورو توسكانيني، إذا بالأمور تختلف فنعود نسمع الموسيقى بأداء تعبيرى مطلق على يد فلولهم فورتقاجلر الذي كان أداؤه



(الوحة ١٢) المايسترو كارل بيم . بايرويت ١٩٦٣ .

هو التجسيد الحق للتقليد الرومانسية الألمانية ، فلم يلتزم بنص الكرامة الموسيقية حرفياً بل مضى إلى ما وراء الأخان باحثاً عن جوهرها الخفى الذى يضمن على الأداء الموسيقى روعة وجلالاً ؛ فيحسّ المستمع وكان عناصر الموسيقى جميعاً تابعة من ذاتها لا طارئة عليها ، فلقد وُهب فورثانجلر قدرة يطوع بها عصى الأخان وأعفدها فتدو منسقة فى بناء موسيقى تسوده الوحدة الرابطة ، وأصبح ما طبع عليه فورثانجلر من حرية صفة لازمة لأسلوبه وإن عدّها البعض من الشطحات . وقد يما كان الحديث عن الموسيقى دون الاستماع إليها أشبه بالحديث عن مغائن المرأة وسط صحراء لا تخطر فيها نساء ، أما اليوم فقد أتاح لنا التقدم العلمى عن طريق أجهزة التسجيل التحرر من العصلة المباشرة بشخص العازف ، فلعبت هذه الأجهزة دوراً هاماً فى تأهيل الموسيقيين بالمعاهد المتخصصة ، كما أتاحت للكافة رصيذاً هائلاً من المقطوعات الموسيقية المسجلة البالغة الدقة والروعة والثناء نستمتع إليها ونستعيدّها فى أى وقت نشاء . وبهذه الوسائل الحديثة لم يعد للمستمع الراعى عذر فى

الاستماع السلي أو السطحي للموسيقى يتشئ بحسب دون أن يعى مغزاها الشعورى العميق .

حقاً إن الاستماع إلى الموسيقى أمر يسير إذا استهدفنا الاستماع بها كما نستمتع بقط من دفء الشمس خلال فصل الشتاء، فى حين يصبح الاستماع شاقاً عصبياً حين نستهدف تفهيم مغزاها الروحى، لأن الاستماع الواعى يتطلب دراية وجهداً كبيرين هما أساس التذوق السليم . ومع أهمية الأجهزة الإلكترونية الحديثة ودورها الذى تؤديه فى تحويل أصعب الفنون وأعصرها إلى فن قريب المنال يحفز البعض من خطورتها لأنها قد تحمّد من تجاربنا الموسيقية فيُسرّ لكل إنسان أن يستمع إلى ما يريد دون أن تمكّنه من أن يصبح موسيقياً . ولا جدال فى أن الاستماع إلى هذه الأجهزة مهما بلغت دقتها لا يعدل الاستماع الحى إلى الفرق الموسيقية، فالتهويز النفسى للمستمع الجالس فى قاعة الكونسير وتجاولبه مع العازف أو المغنى أو القائد أو الأوركسترا وإحساسه بالشاركة فى الأداء الحى، كل ذلك يقرب الموسيقى إلى وجدانه أكثر مما تتيحه الأجهزة الإلكترونية، كما أن التأثير الطيعى بالأصوات الموسيقية الحية المباشرة الصادرة عن الآلات الموسيقية التى تنبض بإحساس الموسيقين وخبرتهم تضيف إلى اللحن قيمة حية إنسانية تفوق كثيراً القيمة الفنية للتسجيل الموسيقى سواء كان شريطاً أو أسطوانة، هذا فضلاً عن تأثير الموسيقى المسجلة بموامل شتى أخرى وسيطة بين المؤلف والمستمع، فنوعية التسجيل تؤثر بتوعية المواد والأجهزة المستعملة، كما تتوقف على إمكانيات القائمين بالتسجيل الموسيقى ومستوى تفوقهم الفنى للموسيقى .

والموسيقى لا تترك نفس الأثر فى مشاعر المستمعين على حد سواء، فكثيرون من الناس يتأثرون بالموسيقى من ناحيتين الحية والعاطفية إلى حد مشاركة مؤلفها مشاعر التجربة التى عاشها، فإذا استمعوا إلى سيمفونية تشايكوفسكى الحزينة شاركوا المؤلف أمله وفرحته فى البداية ثم يأمه وقنوطه فى النهاية من خلال التلوينات الصوتية والجاذبية الأسرة لألحانه . ومن الناس من توقظ الموسيقى لديهم عدة ارتباطات ذهنية بعيدة عن الموسيقى نفسها، فقد تذكّرهم إحدى الصور الموسيقية أو الإيقاعية بيوم قضوه فى الريف أو برحلة قاموا بها على شاطئ البحر ، وقد توقظ فيهم هذه الارتباطات الذهنية بدورها ارتباطات وجدانية خاصة بها فتشابهك جميع هذه الصور فى أذهانهم، وهذه كلها أنماط من المشاعر والتجارب التى تضيف على الموسيقى مغزى إنسانياً فصيحاً . ومن الناس من يتجهجون أسلوباً موضوعياً فى تفوق الموسيقى ويعدونها قيمة ذاتية خالصة لا ترتبط بشئ سواها فهم عن قصد يحرمون أنفسهم من الاستجابة الذاتية لها ولا يُعْثون إلا بما يتصل بالتقنية الفنية ويقصرون تقديمهم للموسيقى على هذا الجانب دون غيره . ومنهم من يستجيب للموسيقى استجابة قاصرة لا تجعلها تنفذ إلى أعماقهم إذ يتفوقونها من خلال التفكير فى طابعها

المرح أو الخفيف أو الدارج، وهؤلاء لا يجنون من الاستماع إلى الموسيقى فائدة ذات بال. وقد يمرض لكل منا أن يصبح واحداً من هؤلاء أو أولئك تبعاً لمزاجه أو لنوع الموسيقى التي يستمع إليها، ولكن كيف نستطيع تبيين الجمال في الموسيقى وكيف نقوّمه؟

انقسم الفلاسفة ورجال الفكر حيال مسألة طبيعة الجمال منذ القدم إلى مدرستين، تُرجع الأولى الجمال إلى تناسق أجزاء الشيء المرئى إليه وانتظامها وتماثلها، وترى الجمال كامناً في الشكل والصورة الخارجية، فإذا «كانط» يربط بين التصميم البنائي للصورة وبين الجمال ذاهباً إلى: أن «الشيء الجميل هو ما ينطوي على الوحدة والتماثل في بناء الصورة، وكان العقل هو الذي صمّمها». ومن هنا تعدّ سيمفونية بيتهوفن الخامسة على سبيل المثال عملاً جميلاً لإحكام بنائها وتطور تفاعلاتها المتدرّج المستمر منذ بدايتها إلى نهايتها، ولأنها تحمل من الدلائل ما يؤكد أنها صياغة عقل جبار.

وترجع المدرسة الثانية الجمال إلى الانفعالات التي يشهدها في ذهن المشاهد أو المستمع، فالجمال عندهم لا يكمن داخل الشيء الجميل نفسه بل إن له وجوداً فنياً في إدراك المشاهد أو المستمع. وقد ذهب الفيلسوف سينوزا إلى أن الجمال والقبح ألفاظ لتقديرات ذاتية نجعلنا نسمي الأشياء وفق نظرة خيالكنا بالجميلة أو القبيحة وبالمتظمة أو المضطربة. على حين يذهب كاريت في كتابه «ما هو الجمال؟» إلى أن الجمال قائم حيث يقوم التعبير عن الشعور، وحيث ينطوي على تجربة إنسانية يشع فيها تنسيق الأنغام أو الأشكال أو الألوان بصورة عفوية غير مصطنعة. ويُعدّ أصحاب هذه المدرسة سيمفونيات بيتهوفن جميلة بسبب قدرتها الطبيعية على الإحياء للمستمع بقوة المحنة التي يقف فيها الإنسان عاجزاً يتحدى قدراً يصارعه بلا رحمة.

على أن هناك من المفكرين من نحا منحى آخر في تفسير طبيعة الجمال، فقد كان الإغريق مثلاً يعدّون «الفاضل» جميلاً كما يعدّون «النافع» جميلاً أيضاً، بينما اتفق أصحاب النزعة الشاعرية على أن الجمال مرادف للحقيقة. وعلى حين رأى الناقد الإنجليزي جون راسكين أن الجمال ينبثق من الكمال «المقدس» أو هو انعكاس له وأنه مرتبط «بالخير»، ذهب أناتول فرانس إلى أن شعورنا بالجمال هو مرشدنا الأوحد في محاولتنا لتمييز الجميل عن غيره. ويرى لانجفيلد في كتابه «الاتجاه الجمالي» أن الجمال هو علاقة بين عنصرين متغيّرين هما «التكوين العضوي للإنسان والموضوع الجمالي»، وهو ما ذهب إليه أيضاً جيلمان الذي ينصح بتطبيق هذه النظرة في أحكامنا على الموسيقى،

ويتجلبب الحديث عن الجمال بصورة مطلقة وكان له صفات مطلقة كتكوير الكرة أو حدة سن الإبرة، ذلك لأن الجمال لا يمكن أن يكون ذاتياً خالصاً أو موضوعياً خالصاً أو نتيجة مطلقة للفكر أو للشعور، أو قيمة مطلقة كاتمة في ذات الموضوع الذي يوصف بالجمال، أو أن له كياناً يعتمد على الشيء الذي هو موضوع التجربة أو على الشخص الذي يمارس التجربة.

ولعل أقرب وجهة نظر أسفها هي تلك القائلة بأن الجمال في الموسيقى هو علاقة بين المستمع والموسيقى نفسها، وهي العلاقة التي يمكن أن تكون فيصلاً عند اختلاف الرأي بين محبي الموسيقى ومعارضيهما، بين عشاق موسيقى شوبرت وخصومها، بين محبي تشايكوفسكي وأنصار موسيقى سترافنسكي. فحينما ينشب خلاف بين اثنين يرى أولهما أن مقدمة ديوبسي «العصر يوم من أيام جان الغاب» هي أرقى الأعمال الموسيقية لارتباطها بعالم حالم غريب عن عالمنا الواقعي، على حين يعارض ثانيهما هذا الرأي لأنه يجد نسيجها الموسيقي مهترئاً وطريقة بنائها غير المألوفة عارية من المعنى والغموض الذي يكتنف موسيقاها مصطنع لشر ضحالة فكرها، نجد أن من العسير علينا إصدار حكم مطلق مع أي منهما، فقد نشاطر أولهما رأيه ونصم الأخير بضعف الإحساس حتى بات لا يذوق إلا جمال النماذج التي اعتادها من برامس وبيتهوفن وأمثالها. وقد نرى ثانيهما محقاً ونصم الأول بالعجز عن إدراك مواطن الضعف في الموسيقى التي يستمع إليها. غير أنه من المؤكد أنه كلما زادت تجربة المولع بالموسيقى قل تحيزه في الحكم عليها. وما أكثر ما يعرض لستمع أن تتمحى في عينه معالم الجمال في موسيقى كان يظن أنها ستبقى جميلة في أعماقه إلى الأبد، كما يكتشف الجمال في موسيقى أخرى كان يظن أنه لن يسبر غورها قط.

وإذا كان من الشطط الاعتقاد بأن رأى الإنسان في جمال الموسيقى إنما ينبع من ذوقه الخاص وحده على نحو ما ينبع رأيه في ألوان الطعام والشراب وأموره الشخصية الأخرى، فإن هناك صفة مميزة يمكن أن نسترشد بها في حكمنا على الموسيقى التي نستمتع إليها وهي حيوية الموسيقى وقدرتها على نقل نبض الحياة إلينا وتعبيرها عن حيوية الفنان لحظة إبداعه إياها. وكلما تأكدت هذه الصور زاد شغفنا بالموسيقى، والثابت أن المؤلفات التي عاشت بعد العصر الذي ابتكرت فيه تمتع جميعاً بهذه الصفة، فلا شك أن تفاوت حيوية الموسيقى إنما ينبع من تفاوت حيوية مؤلفها لحظة إبداعها. ومن الموسيقى التي كانت ولا شك تتمتع



بحيوية دافقة لحظة إبداعها ما سجله باخ فى موسيقى قدّاسه من مقام «سى» صغير، وما كنه بيتهوفن فى سيمفونيته «البطولية»، وما ضمته فاجنر أوبرا «تريستان وإيزولده»، على حين جاءت موسيقى برامس هادئة متمهلة عندما كان يضع الخطوط العريضة لسيمفونيته الأولى، وكذا عندما كان سيزار فرانك يبتكر أعماله العملاقة للأورغن وخاصة «الحان الكورال».

ويرى البعض أن الموسيقى العظيمة هى التى تنبض داخل حدود عنصرها الأساسى وهو النغم، أما إذا هبطت إلى الجلبة والضجيج فحسب أو اجتذبت الفكر وحده فإنها ما نلت أن تفقد صفة الفن الشامخ، مثال ذلك بعض مؤلفات سترافسكى وغيره من المؤلفين المعاصرين، فإنك قد تحسّ عند سماع بعضها أنها تثير جلبة تصف شعائر الإنسان البدائى، أو أنها تهدف إلى اجتذاب الفكر باستعراض القدرة والمهارة كما هى الحال فى موسيقى «طقوس الربيع» مثلاً، وكلا الاتجاهين ينطويان على جنوح يخرج بالمادة الموسيقية عن حدودها الطبيعية. ومع ذلك يذهب فريق آخر إلى أن المؤلفين المحدثين كما أفادوا من التراث الموسيقى فقد أثروا التجربة الموسيقية لاسيما أنهم قدموا فناً حديثاً يركز أساسه على القواعد التى أرساها المؤلفون القدماء فى عصر الباروك والعصر الكلاسيكى المحدث. فقد وفتى سترافسكى فى التعبير بهارمونياته المتنافرة عن طبيعة القرن العشرين، وهو تعبير صادق عن عصر يعيش فيه ويتأثر به ويرفضه فى نفس الوقت لطفين تقدمه العلمى على علاقة الإنسان بالطبيعة واتسلاخه عنها. ثم إن الجلبة فى حد ذاتها مسألة نبية فهى ترتبط بعادات الإنسان وتختلف من إنسان لآخر ومن زمن لآخر، ومن يدري فقد يألّف إنسان الغد ما يعدّه إنسان اليوم جلبة وتنافراً. ولم تكن عودة سترافسكى إلى الإنسان البدائى وتعبيره عنه لحناً وإيقاعياً إلا إحساساً بأصالة هذا الإنسان البدائى النفسية وباقتداد هذه الأصالة فى إنسان القرن العشرين. لقد رأى سترافسكى فى الإنسان البدائى تخلفاً يشابه بطريقة أو بأخرى مع التخلف الذى يعانى منه إنسان القرن العشرين فى محنة صراعه مع الآلة، وهو ما تعبر عنه التغيرات الإيقاعية التى لا تتوقف فى موسيقى سترافسكى.

وبعد فهذا كتاب حاولت فيه أن أعرف بالموسيقى الأوربية نشأة وتطوراً منذ عهد الإغريق حتى عصرنا الذى نعيش فيه، وهو ثمرة رحلة عمر وجهد دائب وسط مراجع اتخذت منها رفيقاً فى حلى وترحالى، وأنزلتها من نفسى منزلة التقدير القائم على الحب



(لوحة ٧١) المايسترو العالمى أرنودونوسكاتينى يقود الأوركسترا أثناء «التغريب

والإعجاب، وهو أيضاً ثمرة إنصات متصل وطويل لعدد كبير من المؤلفات الموسيقية، وشغف بتتبع آثار تراثها القديم وإنتاجها المعاصر.

وأنا لم أبخل بجهد ولم أعيا بطول رحلة من أجل أن أظفر بسماع مقطوعة موسيقية من أقدم عصور التاريخ كى أقدم فى النهاية قدر ما وسعنى من طاقة وجهد تسجيلات موسيقية خصبة ومتنوعة وثرية للإنتاج الموسيقى العالمى فى مجموعة الأشرطة المسجلة المصاحبة التى حرصت على أن تُسجل وتطرح بسعر التكلفة حتى تكون بمنأى عن أى استغلال تجارى.

ولم أشأ لهذه التسجيلات الموسيقية التى تتكون فى الأصل من مكتبتى الموسيقية الخاصة، ومن المقطوعات النادرة القديمة المحفوظة ببعض دور الإذاعة التى جهدت من أجل تسجيلها على أشرطة خاصة، ومن المدونات التى لم تكن لها تسجيلات فعملت على أن تُعرف وأن تُسجل، لم أشأ لكل هذه حين يستمع إليها القارئ إلا أن تعطى للحدث

النظرى أبعاداً عملية يصعب بها أكثر قدرة على الاقتناع والاستمتاع ، وتأخذ بيده ليطوف بين ربوع الموسيقى فى ساعات ما تطلب منى سنوات عديدة من البحث والإنصات ، فليس فى الوجود ما هو أروع من أن تقدم للأجيال الجديدة جهد الأجيال القديمة ليواصل الأبناء السير على هدى الآباء فى رحلة التقدم والإرتقاء . وكنت حريصاً على أن يخرج هذا الكتاب مزوداً بتلك الأشرطة المسجلة لكى يضيف القارئ إلى ما هو مقروء ما هو مسموع ، غير أن ظروفأحالت دون ذلك أثناء الطبعة الأولى ، وإذا الظروف التى قست بالأسس تلين اليوم ، وإذا الهيئة المصرية العامة للكتاب تبادر باستكمال الخدمة الثقافية فى الطبعة الثانية كى يستمتع القارئ بالشقين معاً فلها منى كل التقدير . وقد حاولت جهدى أن أضح لنصوص الأغنيات ترجمات فى صياغة شاعرية حتى أسكب فى وجدان القارئ دفقة من عذوبتها الأصلية .

ولست أنكر فى النهاية أن المراجع التى اخترتها لأستأنس بها فى بحثى ليست وحدها أفضل المراجع ، والفقرات الموسيقية التى جمعتها لا ترجع إلا لذوقى الخاص الذى شكلته تجربتى الذاتية خلال قراءاتى واستماعى الطويل . فلم يكن تفضيلى لمؤلف على آخر ولا لمقطوعة موسيقية على أخرى إلا عن إعجاب لى وتأثر ، ومنّ منّا لم يتشكل ذوقه الخاص فى المجال الفنى الذى يولع به ويمنحه الكثير من وقته وفكره ؟

وأخيراً فإنى هنا أملى عن إحساس وذوق واختيار شخصى ولم أحصر نفسى داخل أسوار نظرية واحدة ، إذ كنت حريصاً على أن أتيح للقارئ أن ينهل من ينابيع عدة وأن يشرب فكره بقدر ما يشرب وجدانه ، ذلك أن هدفى النهائى الوصول فى استماعنا للموسيقى إلى مرحلة الإدراك العقلانى للموسيقى ، وذلك كما كررت القول قمة المتعة الفنية .

ولیکن لى عند القارئ عذرى بعد أن لقن عنى ما أردت فلا يحاسبنى على شطحاتى فليست هذه الشطحات غير خليط من خلجات يتأثر فيها السمع والبصر والحواس فإذا هى تُصدر مزيجاً من هذا كله ، فيها رنة النغم وعذوبة الشعر وملاحة الصورة وسحر الرقص وروعة الملاحم .

المعادى فى ٨ يونيو ١٩٩٦

ثروت عكاشة

الفصل الأول

مُوسِيقَى الْإِغْرِيقَاءِ

لم تكن كلمة الموسيقى تعنى عند الإغريق القدماء ذلك الفن المحدّد القسّمات المتمثّل اليوم فى السيمفونيات ومقطوعات موسيقى الحجرة والغزف المصاحب للغناء والرقص والتراتيل الدينية والدراما الغنائية والأوبرا، بل كانت تعنى كل إبداع فكرى وفنى يندرج تحت رعاية ربّات الفنون التسعة : كليو ربّة التاريخ، ويونيرى ربّة موسيقى الناي، وثاليارّة الملهاة، وميلپومينى ربّة المأساة، وإيراتورّة الشعر الغنائى والأناشيد، وترپسخورى ربّة الرقص، وپوليمنيا ربّة فن التمثيل، وكاليپوى ربّة الشعر البطولى [الملاحم]، ويورانيا ربّة الفلك. وكما كانت ربّات الفنون العذارى الأسطوريات هن بنات الإله «زيوس» و«متموزين» التى لا تنحدر من صلب الآلهة كانت الموسيقى إبداعاً يجمع بين فن الآلهة وفن البشر، وهى أيضاً ثمرة الإلهام الذى يمثله الإله زيوس والذاكرة التى تمثلها «مئوزين».

كان الإغريق يربطون بين «الجمال» و«الفضيلة»، ويؤمنون بالصلة التى تجمع بينهما أكثر مما يؤمن بها أى شعب من الشعوب المتحضرة القديمة وكانوا يسمونها «كالوكا جاثوس»^(١) أى اتحاد «الجميل»^(٢) و«الفاضل»^(٣)، ويكشف لنا ترتيب شقى هذا اللفظ اليونانى عن صدارة «الجمال» ومكانته الرفيعة. وعلى هذا النحو بنى الإغريق أخلاقياتهم على أسس جمالية ووضعوا الفنون فى هذه المكانة السامية التى أثارت إعجاب جميع الناس بها وحركت فيهم الولع بممارستها.

ونستطيع أن نلمس أثر هذه العقيدة فيما تركوه لنا من الأعمال الأدبية والتحف الفنية، فإذا نحن شارك اليونانيين القدماء إعجابهم بهوميروس وسوفوكليس بعد أن أصبح فى متناولنا قراءة أعمالهم من خلال الترجمات الحديثة، كما لا يقل إعجابنا اليوم بمبتكرات النحت التى أنجزها فيدياس^(٤) وپراكسيليس^(٥) عن إعجاب الإغريق بها منذ آلاف السنين، غير أنه قلما يفكر حتى أشد الناس إعجاباً بعبقريّة الإغريق فى موسيقى اليونان برغم أنها كانت فتاً يشغل مكان الصدارة، إذ يبدو الإغريق لأكثرنا شعباً موهوباً حافلاً بالشعراء والفلاسفة والمؤرخين والمثّالين والمعماريين دون أن يمتد فكرنا إلى أنه كان يضم

العديد من الموسيقيين. والمعجب أن اليونانيين أنفسهم قد أولوا فنونهم التشكيلية اهتماماً أقل مما أولوه لمنجزاتهم الموسيقية، حتى يكاد الأدب اليوناني الكلاسيكي يكون خالياً من المعلومات التي تدور حول النحت والعمارة الإغريقية على حين زخر بالحديث عن الموسيقى اليونانية. ولم يكن للإغريق ربّات للفنون التشكيلية، فإذا ما قصدنا بهو الآلهة باحثين عن صنو لـ «أبوللو موزاجينيس»^(٩١) أى راعى ربّات الفنون فى ميدان الفنون التشكيلية لما وجدنا سوى هيفايستوس^(٩٢) الأعرج إله النار والحداثة وأشغال المعادن والفنون الأخرى التي تستخدم فيها النار، والذي لم يكن فى الحقيقة إلا صانع الأسلحة لأهل الأوليمپوس^(٩٣) دون أن ينجو مع ذلك من سخريتهم.

وكانت حكومات اليونان بكل ما تحمله من تقدير لمكانة الموسيقى تعدّ فواعد الموسيقى وتنظيمها من مهام الدولة، وتهب الموسيقيين مكانة مرموقة فى مضمار الحياة حتى وُصف الشخص المثقف الممتاز بأنه موسيقى، على حين قيل عن غير المثقف «إنه غير موسيقى»، بل لقد امتدح الشاعر «بندار» عازف الزمار البارع ميداس الأجرىجتى^(٩٤) بالأسلوب نفسه الذى يمتدح به البطل الغازى. وكانت الموسيقى تشغل مكانة هامة فى الشعر إلى الحد الذى جعل أفلاطون يعدّ القصص الشعرى هزلاً إذا تلى نثراً وجرّد من جمال الإطار الموسيقى، كما ذهب إلى أن الملودية تتألف من ثلاثة عناصر، هى: الألفاظ والهارمونية والإيقاع^{٩٥}. وقد ظل اتحاد الألفاظ بالموسيقى قائماً حتى القرن السادس عشر عندما ظهرت موسيقى الآلات التي تُعزف وحدها دون كلمات تصاحبها، والتي كانت مع ذلك تعزف الحاناً غنائية قديمة أخذت الآلات فيها تترنّم على النحو الذى كانت تنغنى به الأصوات البشرية. وما تزال مراجعنا عن الموسيقى الإغريقية هى المراجع الأدبية والشعرية والدرامية والصور والمقالات التي توضح أشكال الآلات وأسابيل العزف عليها، وبعض النماذج الموسيقية «كنشيد أبوللو» الذى وُضع حوالى عام ٣٠٠ ق. م وتم اكتشاف أجزائه متفرقة بمجد دلفى ثم أعيد ربطها وفق السياق المنطوق خلال عام ١٨٩٣ (فقره ١ من التسجيل الموسيقى)^(٩٦).

■ Harmony الهارمونية هى تألف الأصوات رأياً بحيث تُسمع كلها فى طريقة واحدة، وقد يكون التألف متجانساً أو متجانساً حسبما يرى المؤلف لإثارة انتباه المستمع واستقطاب متابعيه للعمل الموسيقي. وهكذا تتوالى التجمعات الصوتية التي تُعزف فى وقت واحد، ويكون لهذا التابع تأثير نفسى يملّيه المؤلف ويشكّل به الإحساس الوجداني للخط اللحني الذي يلتصق بأذن المستمع، وهو فى أغلب الأحيان القطعة النفسى الذي تدعّمه هذه التاليفات. [م. م. م. ث.]

■ Rhythm الكلمة مشتقة أصلاً من اليونانية *rhythmos* بمعنى الجريان أو التدفق. والمقصود به عامة هو التواتر المتتابع بين حالات الصوت والصمت أو التوتر والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء الخ. فهو يمثل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكل الأجزاء الأخرى للأثر الفني أو الأدبي. ويكون ذلك فى قالب متحرك ومنظم فى الأسلوب الأدبي أو فى الشكل الفني. والإيقاع صفة مشتركة بين الفنون جميعاً تبدو واضحة فى الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، كما تبدو أيضاً فى كل الفنون المرئية. فهو إذن بمنزلة القاعدة التي يقوم عليها أى عمل من أعمال الأدب والفن. ويستطيع الفنان أو الأدب أن يعتمد على الإيقاع باتباعه طريقة من ثلاث: التكرار أو التعاقب أو الترابط [معجم مصطلحات الأدب. د. مجدى وهب].

والإيقاع فى الموسيقى هو تقسيم الزمن بقرات تتوالى، فتحدّد شكل النغم [م. م. م. ث.].

ويتخذ أداء لحن نشيد أبولو نمط أسلوب العزف على آلة الأولوس، فالنغمات التي تشدو بها المغنية على الحروف المتحركة نغمات طويلة ممدودة يحكم طولها المقياس الشعري دون أية مصاحبة إيقاعية خارج الغناء ذاته. وفي (الفقرة ٢ من التسجيل الموسيقى) نستمع إلى نشيد أبولو من جديد على آلة الأولوس [الفلوت] دون غناء يصاحبه. والتسجيل من شطرين: شطر يشدو فيه الفلوت منفرداً بنغم شجى حزين من الأوكثاف^(٥) الرخيم، وشرط يليه يغنى فيه الفلوت بنغم من الأوكثاف الصداح بمصاحبة آلة الهارب. أما المصاحبة على آلة الهارب فهي إضافة مستحدثة على أصل هذا النشيد، إذ لم يكن الإغريق في تلك الأزمنة السحيقة يعرفون هذا النوع المتقدم من التآلفات الهارمونية التي تؤديها الهارب.

ويمكن القول بأن الموسيقى كانت فناً رفيعاً عند الإغريق القدماء لأنهم كانوا يعدونها جزءاً من النسيج العاطفي والفكري والاجتماعي وذلك لإيمانهم بارتباط الفن بسعادة الفرد والمجتمع، وبأن الموسيقى تعكس نوع الحكومة القائمة وفقاً لما ذهب إليه سقراط، بل وبأن تغير دواوين المقامات الموسيقية يغير كافة الشرائع الأساسية للدولة. كذلك استخدم الإغريق المصطلحات الموسيقية في وصف صحة الإنسان وأحواله وحياته، فالعبد عندهم «فيشارة مثقفة الأنعام»، والمتوتر الأعصاب «مشدود الأوتار»، والمعتل «ممزق الأوتار». وإذا أرسطو يستخدم كلمة «كاناريسيس» مجازياً ويعني بها عملاً فيولوجياً عنيفاً لاسترداد العافية أو التطهير بتخليص المشاهد أو السمع من الانفعالات الضارة بما يؤدي إلى التوازن النفسي عن طريق الموسيقى والدراما.

ولقد خلقت عبقرية اليونان في عصرها العظيمين الهيليني والهيليني [الإغريقي والمتأغرق] ثراثاً موسيقياً متكاملًا ظل خلال قرون عدة يشارك في تثقيف الأجيال التالية بطابعه الشامل وقوة انتشاره. ويسمى المؤرخون أول هذين العصرين عصر «الموسيقى اليونانية القديمة» التي يطلقون عليها ببساطة «الموسيقى الإغريقية»، ويسمون الثاني عصر «الموسيقى اليونانية في بواكير القرون الوسطى» أو «عصر الموسيقى البيزنطية». وتتجلى أهمية العبقرية اليونانية في تاريخ الموسيقى بمقارنة إنجازات العصرين: ففي مجال الآداب والفنون نجد أنه يصعب التفرقة بين اليونانية الوثنية واليونانية المسيحية بعد أن استوعبت الثانية ثقافة الأولى الواسعة الثراء. ومن الطبيعي ألا تتغير فجأة مظاهر الحياة اليومية وعاداتها المتأصلة منذ أزمنة بعيدة بين عشية وضحاها لمجرد ظهور فلسفة جديدة للحياة وإنما يتم مثل هذا الأمر خلال فترات طويلة من الزمان. وهكذا مارس المسيحيون اليونانيون الأقدمون نفس النهج الموسيقي الذي

■ الأوكثاف أو الديوان هو مسافة موسيقية يكون أحد حذيتها جواباً أو قرأاً للآخر، وتحمصر بينها عدداً من الدرجات هي السلم الموسيقي [م. م. ث.].

مارسه أسلافهم الوثنيون، وهو ما أكدته «بردية أوكسيرنخوس»^(١١) التي اكتشفت عام ١٩٢٢ لاشتمالها على نشيد مبيح من القرن الثالث يتبع تدوينه الموسيقى ووزن شعره وميلوديته قواعد الموسيقى اليونانية الكلاسيكية في عصر ما قبل المسيحية. كما أن الموسيقى البيزنطية برغم وضوح سماتها الذاتية التي تدفع إلى الاعتقاد بأنها فن قائم بذاته تتضمن قواعد مشتركة بينها وبين الموسيقى اليونانية القديمة مما يجعل كليهما مرحلتين لموسيقى واحدة هي الموسيقى اليونانية، فكلاهما يعتمد على الشعر ولا يمكن فصلهما عن قواعد العروض الشعرى. ولهذا كان تاريخ القوالب الموسيقية اليونانية في جملته هو تاريخ الشعر اليوناني نفسه لأن كليهما متصل بالآخر في وحدة لا تنفصم عراها لم تستمر خلال عصر الكلاسيكية القديمة فحسب وإنما امتدت أيضاً إلى القرون الوسطى. كذلك لم تكن سيطرة الميلودية* دون البوليفونية** في كل من الموسيقى اليونانية القديمة والموسيقى البيزنطية مجرد حدث من الأحداث العرضية وإنما كانت صفة أصيلة في كليهما.

ويطوى العصر الأول للموسيقى اليونانية إثني عشر قرناً بدأت منذ حضارة ما قبل التاريخ القديمة واستمرت حتى القرن الرابع الميلادي. وهي تُقيم أمام المؤرخ صعاباً يشتق عليه تخطيطها لأنه لا يجد بين يديه إلا القليل من الإنجازات الموسيقية اليونانية التي لا تزيد عن إثني عشرة مقطوعة موسيقية مسجلة بالتدوين الموسيقي الإغريقي ومعظمها غير مكتمل، كما أنها جميعاً ترجع إلى العهد الأخير^(١٢) فسي حين تعدد من جهة أخرى المصادر الأدبية التي تسمح لنا بتكوين صورة تقريبية عن الحياة الموسيقية اليونانية.

على أن أهم ما أسهم به الإغريق في مجال الموسيقى هو اكتشافهم الخالد للقيم الرياضية للأبعاد الموسيقية الميلودية التي قام عليها الأساس الحسابي لنظرية الموسيقى والذي ربطوا بينه وبين الظواهر الطبيعية والكونية. ويعود الفضل الأول في هذا الشأن إلى الفيلسوف فيثاغوراس (٥٨٢/٥٠٧ ق. م) المولود بجزيرة صاموس والذي طاف ببلاد عدة وأقام بمصر طويلاً، ثم استقر بمدينة يونانية بإيطاليا تدعى الآن «كروتونا» وأسّس بها مدرسة هامة للعلوم الرياضية بعد أن قام بنحارب في علم الصوت لاستخلاص صيغ رياضية تُردّ إليها جميع العلاقات الفيزيائية، ولعله استخدم مطارق وسندين مختلفتين الأحجام أو آلة ذات وتر واحد مشدود إلى صندوق صوتي يركز الوتر فيها على نقطة خشبية متحركة تحدد طول الوتر واختلاف درجة رنينه.

-
- Melody الميلودية أو اللحن هو الخط اللحنى أو نظم العزف أو الغناء سواء أكان وحده أم مصحوباً بأنغام هارمونية. وعناصر الموسيقى الثلاثة هي: اللحن والإيقاع والهارمونية (م. م. م. ت.).
 - Polyphony هي تعدد الخطوط اللحنية أفقياً وفق طبقات الأصوات بشرية كانت أم آلية مع الاحتفاظ بمسافات محدّدة بين المستويات النغمية المختلفة. والبوليفونية أنماط تعتمد على إبراز التباين بين تلك الطبقات (م. م. م. ت.).

ولم تلبث أن ظهرت ثلاثة سلالم موسيقية إغريقية هي :

١ - السلم الدياتوني (المتظم)^(١٣).

٢ - السلم الكروماتي (الملون أو المتزلق)^(١٤).

٣ - السلم المتبادل (الترادفي)^(١٥).

ثم أخذ الإغريق في تنمية هذه السلالم الثلاثة بحيث يشمل كل منهما على ثمانية أنغام متعاقبة - إما صعوداً ابتداء من نغم الأساس حتى جوابه، وإما هبوطاً من الجواب حتى نغم الأساس - كما راعوا تقسيم السلم في الوقت ذاته إلى قسمين سُمي كل منهما «جنس» أو «تيراكورد» [أي باليونانية: ذو الأربعة أنغام]. ولقد كان التفكير في النظريات الموسيقية عند اليونان مرتبطاً بتطور آلة الليرا حيث يتكون الجنس «تيراكورد» من أربعة أصوات مثلما تتكون آلة الليرا من أربعة أوتار .

ووفق الإغريق بعد ذلك في تحديد سبعة دواوين مقامية [مقامات]^(١٦) بلغت شهرتها حداً جعل بعض الموسيقيين الغربيين المحدثين يصوغون موسيقاهم منها مثل ديوسى فى مقطوعة صور «البحر»، وريسيجي فى قصيده الموسيقى «نافورات روما». وهذه الدواوين أو المقامات هى: الدورى^(١٧)، وما تحت الدورى^(١٨) والفريجي^(١٩)، وما تحت الفريجي^(٢٠)، والليدى^(٢١)، وما تحت الليدى^(٢٢)، والليدى المختلط^(٢٣).

وقد ربط الإغريق بين المقامات الموسيقية وبين الحالات الشعورية على نحو ما نربط نحن اليوم بين السلمين الكبير والصغير، وكانوا يعدّون المقامين ما تحت الدورى وما تحت الفريجي معبرين عن الحنان، وما تحت الليدى المنخفض معبراً عن الشجن، والدورى معبراً عن السيطرة والروح العسكرية، والفريجي عن التكاسل، والليدى عن الأنوثة والنعومة والفرح والثروة، والليدى المختلط عن الحزن العميق والكآبة، كما كانوا يؤمنون بأن الموسيقى الفعّال فى شفاء الأمراض، فضلاً عن أن اليونان كانت أول أمة تخوض ميدان الموسيقى النظرية.

وكان الإغريق أول من ابتكروا طريقة للتدوين أمكن عن طريقها حل رموز النماذج القليلة التى حفظها لنا الزمن من بين مقطوعاتهم الموسيقية. وتقوم هذه الطريقة على أحرف من الأبجدية اليونانية القديمة فكان كل نغم يُدوّن بحرفين: أحدهما للآلات والآخر للأصوات الغنائية، غير أنه لم يكن لهذه الحروف أى معنى إيقاعى إذ كانت مقصورة على تحديد النغم دون مدته الزمنية، وتنضم (الملوحة ١٥) ندويناً للسلم الدياتوني الكامل^(٢٤)

وثمة أناسيد إغريقية منة مسجلة بالتدوين الموسيقى الحديث على أساس ما ابتكره الإغريق الأوائل من رموز^(٢٥). وتميزت الإيقاعات الموسيقية عند الإغريق بنفس خصائص الشعر كما وكيفاً، وتكونت



(الوحدة ١٥) تدوين السلم الديانوتي الكامل ومقابلته بالأحرف اللاتينية المطبقة في البلاد الأنجلو سكسونية والألمانية وبعض بلاد وسط أوروبا، ومقابلتها بالتدوين عن طريق النوتات الحديثة.

من وحدات مختلفة في الطول والقصر لا في القوة والحفوت، وتكونت كل وحدة قياسية إيقاعية من عنصرين أحدهما نبض متجه إلى أعلى يسمى آرسيس^(٢٦) والآخر نبض متجه إلى أسفل يسمى ثيسيس^(٢٧)، بغض النظر عن عدد النقرات في أي منهما وكانت عادة إما نقرتين أو ثلاث أو خمس نقرات. وعرف الإغريق أوزاناً إيقاعية عديدة أهمها: الحزبي [البيري أو الفورجوسى]^(٢٨)، والأيامى^(٢٩) والأنايبس^(٣٠) والبيوندى^(٣١) والتروخي^(٣٢) إلى اللولى والداكيلي أى الأصبى^(٣٣) والبايون أو الكرىتى^(٣٤)

وكان من بين التقاليد الشبعة تزاوج الأوزان الإيقاعية المألوفة من أجل تكوين أنماط إيقاعية مركبة في أشكال متعددة، ويسمى النمط الذى تتكون صورته من وحدتين زمنيتين [أى نبضتين إيقاعيتين] النمط «الثانى» أو «دايودى»^(٣٥)، كما يسمى النمط الذى تتكون صورته من ثلاث وحدات زمنية النمط «الثلاثى» أو «ترايودى»^(٣٦)، وقد تكون الوحدات الزمنية التى تتألف منها الأوزان طويلة في مدتها أو قصيرة شأنها شأن الوحدات الزمنية الموسيقية الحديثة التى تحدد المدة الزمنية للنغم.

وقد انتشرت في اليونان القديمة ألثان رئيسيان تحزب لكل منهما أنصار، إحداهما وثرية هى «الليرا» والثانية زمزار مزدوج ذو ريشة من البوص هو «الأولوس». وتعدّ الليرا أوغل قدما من الأولوس تناولتها الأساطير في صور شاعرية فجعلتها تسقط من يد أورفيوس في البحر وتحرقها للمياه إلى جزيرة «ليبوس»، كما روت كتب الأدب الإغريقية القديمة أن الطفل الإله «هيرميس» ذبح سلحفاة وشدّ على محارثها أوتاراً من أمعاء ثيران سرقها من أخيه «أبوللو»، وهى القصة التى توصى باستخدام آلة الليرا في طقوس عقيدة أبوللو.

وترتبط بعض المصادر الأدبية الإغريقية القديمة بين آلة «الليرا» وبين الإغريق مزدوية الأولوس بوصفه آلة الطرواديين وحلفائهم الآسيويين، على حين تتحدث نصوص أدبية أخرى عن «الليرا» بوصفها الآلة

(لوحة ١٦٤) القرون «جان الغاب» الرافض المنسوب ليراكستليس ورسمه ميكلائنجلو . متحف لوفيزي بفلورنسا .



المصاحبة لإنشاد شعر الملاحم البطولي والشعر الغنائي (لوحة ١٦)، وعن «الأولوس» بوصفها آلة تصاحب إنشاد المراثيات والكورس المرحى (لوحة ١٧)، وعن أنماط شعرية أخرى تُستعمل فيها الأكتان بالتبادل، وإن لم تحدثنا عن الميلوديات التي ابتُكرت وتنتدك لمصاحبة إلقاء الشعر حتى بتنا لامتلك الجزم بشئ عن طريقة أداء الشعر الهوميروى لأن هوميروس لم يذكر للأسف لنا شيئاً عن مصاحبة الموسيقى للشعر.

ولم تختلف الليرا الإغريقية من حيث شكلها كثيراً عن الليرا الفرعونية، فهي تتكون من صندوق بطل منه ذراعان ينحنيان إلى الأمام ويصل بينهما قضيب أفقى تُعلّق عليه الأوتار فى وضع رأسى على امتداد الصندوق مستندة إلى قنطرة [فَرَسَة] تؤدى دورها فى نقل اهتزازات الأوتار إليه (لوحة ١٨). وكانت الليرا تُعزف عند الأداء المفرد بالآلة بأصابع اليدين كالهarp، أما فى حالة المصاحبة الغنائية فكانت تُعزف بأسلوب غريب يشبه أسلوب عزف الطنبور النوبى فى أعالي النيل حيث تعمل أصابع اليد اليسرى على كم الأوتار واحداً واحداً فى الجهة المقابلة لليد اليمنى التى تغمز أصابعها الأوتار، وبذلك لا يُسمع منها إلا صوت وتر واحد فقط على التوالى. ومن آلة الليرا اشتُت القيثارة الكبيرة بصورها المتنوعة التى تعدّ الهarp المنحنية إحداها والتى تطورت عنها الهarp الحديثة، وما لبثت الليرا أن أصبحت آلة الهواة كما غدت القيثارة الكبيرة والهarp ألى المحترفين المهرة.

أما آلة «الأولوس» أو المزمار المزدوج التى ابتكرها هياجنيس ومارسياس الفريجيّان والتى يعزرو المؤرخون الجدد ظهورها إلى آسيا الصغرى، فقد تزعم أوليمپوس الفريجى أنصارها فى مواجهة «أولين» من ليا الذى تزعم أنصار الليرا. وكانت للإغريق آلات نفخ أخرى مثل آلة السالينكس التى تتألف من أنبوبة مستقيمة من المعدن أو النحاس ينتهى أحد طرفيها ببوب والآخر بمسم دون أن تكون بها ثقب أو مكابس على الطريقة العصرية ويضم مبسمها ريشة مجوّفة تُحدث صوتاً مزمارياً، ومثل مصفار «بان»^(٣٧) الذى يتألف من عدة أنابيب من قصبات البوص ذات أطوال مختلفة مضموم بعضها إلى بعض وهى الآلة التى كان يستخدمها الرعاة.

ومن العير تحديد كيفية استخدام آلة «الأولوس» فى مصاحبة الأصوات فى الغناء غير أن دراسة النصوص القديمة تكشف عن أن آلة الأولوس قد استخدمت فى التصديرات الموسيقية^(٣٨) وفى الموسيقى الفاصلة^(٣٩) والتذييل^(٤٠)، وأن مصاحبها للأصوات الغنائية كانت تقوم على ترديد نفس الأنغام مع المغنى ومن نفس طبقاتها «يونيزون»^(٤١) أو بعزف «إجابات» هذه الأنغام «الأوكتاف»^(٤٢)، أو بعزف نغمات تختلف عنها بالقدر الذى كانت الأذن الإغريقية تسيغه آنذاك^(٤٣)، وذلك فى الحدود الضيقة



(لوحة ١٧) أنية خزفية إغريقية «كراتيون»: مايناديس ترقص أمام الإله باكخوس على أنغام الناي. متحف تارنتوم.

التي كان يسمح بها الأسلوب المتعدد الإنشاد من أنغام مختلفة، وكان وتذكاً ما يزال في مرحلته الأولى عند الإغريق وسَمَّوه «بالهيترو فونية»^(١٤). وعلى الرغم من قلة شأن آلة الفلوت الأفقى فإنها كانت مستعملة في المصاحبة الغنائية كما يُستدل من أحد النقوش البارزة من القرن الثاني قبل الميلاد.

وقد ارتبط فن الرقص عند الإغريق ارتباطاً وثيقاً بفن الشعر وفن الموسيقى إلى الحد الذي لا تكتمل معه صورة الموسيقى الإغريقية دون اعتبار الدور الذي كان يؤديه الرقص. والراجع أن يكون الرقص قد نشأ بوصفه أحد الطقوس السحرية الرامزة إلى غرائز الشياطين أو إلى الغريزة الجنسية، ثم انتقل إلى مجال التعبير الإيقاعي مثلما انتقلت الأغنية من أنغام التعاويذ السحرية إلى صورتها الفنية المستقلة مع احتفاظ الرقص ببعض آثاره الطفولية حتى عصرنا الحالى. وقد ارتبط الرقص ارتباطاً أساسياً بالدراما الإغريقية التي تعدّ أرقى وسائل التعبير في عقيدة ديونيسوس، حيث يعكف الكوروس على إنشاد الشعر إلى جانب أداء الرقصات التي لم تقتصر على مجرد التلميح بالإيقاع، وإنما كانت تعبيراً متطوراً بإيماءات

(لوحة ١٨) أنية خزفية إغريقية ذات أرضية بيضاء.
رنة الفن تعزف على الفيثارة.

تفسّر مضمون الشعر، كما كانت الدراما تُختتم
برقصات مشابهة لمسيرة المواكب وفقاً لإيقاع لحن
السير «المارش» (لوحة ١٨).

ومن الطبيعي أن تكون معرفتنا بتصميم
الرقصات اليونانية محدودة لأن الإغريق لم
يخلفوا لنا تدوينات دقيقة لتصميم الرقصات
يمكن من خلالها أن نحدد ملامحها، فقد كان
الأساتذة يلقنون تلاميذهم الرقص في تلك
المصور القديمة بطريقة عملية هي تادية حركاتهم
اليدنية أمامهم وهؤلاء ينقلونها بدورهم إلى
تلاميذهم حين يشبّون دون الاستناد إلى نظريات
محكمة أو إلى إرشادات كورويوجرافية مدوّنة،
ولمّا هي مجرد خواطر عملية يتبادلونها خلال
ممارسة الرقص، على حين كانت النصوص
الفنّانية هي المحور الرئيس الذي تدور حوله بقية
الفنون أثناء الإخراج المسرحي القائم على
اشتراك عدة فنون معاً.



ومع أن الموسيقى قد أدت دوراً هاماً في الدراما اليونانية إلا أن هذا الدور مازال غامضاً وإن كان من
المعروف أن الكوروس كانت له وظيفة غنائية في التمهيد للمشهد المسرحية وفي مصاحبتها، وكان
يتكون أصلاً في مسرحيات «التراجيديات» من إثني عشر فرداً زادوا فيما بعد إلى خمسة عشر، على حين
بلغ في «الكوميديات» أربعة وعشرين. وكان الممثلون يقومون بالفناء من وقت لآخر أثناء تادية أدوارهم
التمثيلية، على حين يستمر العزف على الأولوس خلال بعض أجزاء التمثيلية بما يُضفي على الدراما
مسحة المسرحية الفنّانية. وكان مزمار الأولوس هو الآلة المكلفة بالأداء الموسيقي المسرحي ولم يكن
يستخدم منه في هذا المجال إلا آلة واحدة فقط، ولم يُستبدل قط بالآلة الليرا في الأداء المسرحي. ومع أن
أدوار الكوروس كانت قصيرة إلا أنها كانت تشكل في مجموعها عنصراً أساسياً في الدراما، وكان
إنشادها يستغرق وقتاً أطول من أجزاء تمثيل الحوار الكلامي. وفي ضوء هذه الحقائق يتضح لنا تأثير
الموسيقى على جمهور المشاهدين أثناء العروض الدرامية. وقد يبدو هذا غريباً على مشاهدي المسرح في



(لوحة ١٩) مباراة أهوللو ومارسياس . نقش بارز . المتحف القومى بأتينا .



القرن العشرين لغياب النموذج المسرحي المقابل للتراجيديا اليونانية القديمة التى تستخدم فيها الموسيقى، فالأوبرا لا تشبهها بأى حال لأنها نموذج موسيقى خالص وإن تخللتها بعض الفقرات الكلامية، والدrama الموسيقية الفاجنرية بعيدة كل البعد عنها أيضاً. ومع ذلك فقد ابتكرت الحضارة المسيحية فى العصور الوسطى عروض «المسرحيات الدينية»^(٤٥)، التى كانت تشبه التراجيديا اليونانية إلى حد كبير، إذ نشأت من خلال العقيدة الدينية ومن الموسيقى أى من المصادر نفسها التى انتبخت منها الدrama اليونانية. ومن هنا فإن هذه المسرحيات الدينية قد تُقَرَّب إلى أفهامنا الطبيعة الفنية للتراجيديا القديمة وأثرها، إذ لا تبدو لنا تلك التراجيديا بإنشادها الكورالى، وحوارها الكلامى، وغنائها المنفرد، وعزف مزممار الأولوس، ذات وحدة فنية تربط أواصرها. فما زال الكثيرون ممن يطالعون تراجيديات سوفوكليس وأوريبيديس يحرّون مرّ الكرام بأناشيد الكوروس لأنها فى تصورهم تعترض تسلسل أحداث الدrama وتهوّن من حدة التوتر الدرامي. ولقد بدأ هذا الإغفال لأجزاء الكوروس منذ عهد بعيد، حتى لقد زعم ديون كريزوستوم^(٤٦) قرب نهاية العصر الكلاسيكى القديم أن المسرحيات التراجيدية كثيراً ما كانت تؤدّى دون مداخلات الكوروس، غير أنه من المؤكد أن أبسط نماذج الدrama وأقدمها كانت تسجّه نحو الموسيقى عند بلوغها ذروة الشعور والإثارة فى الدrama، لأن الموسيقى وحدها هى القادرة على مواصلة التعبير عن الشعور حينما تعجز الألفاظ عن الإفصاح عن مشاعر الإنسان. وإذا كان سوفوكليس مؤلفاً درامياً بارعاً يتقن حيك عقدة المسرحية^(٤٧) والحدث الدرامي، فإن أيسخولوس كان موسيقياً ومؤلفاً لأغاني الكوروس، وقد قدّم مسرحيات تنفجر بمزاج جيّاش بالاثارة مضمّخ بأفكاره الشعرية، وكان عليه لكى يوفّق إلى نقل هذا المزاج إلى المشاهدين أن يلجأ إلى الموسيقى والشعر الغنائى^(٤٨)، وكان فى أيام أيسخولوس يكونان وحدة لا تنفصل عراها، ومن هنا كان توظيف الكلمة والنغم والشعر والميلودية يتم فى وقت واحد. وتعدّ مسرحية «أجاممنون» لأيسخولوس أروع مثال للتراجيديا لأنها تنظم العنصرين الأساسيين اللذين شكّلت منهما التراجيديا: الغناء الكورالى والإلقاء السردى^(٤٩)، انضم أحدهما إلى الآخر وتولدت عنهما وحدة فنية مكتملة.

لقد تألقت الموسيقى الإغريقية فى الأعمال المسرحية التى كانت تضم الموسيقى إلى الرقص والغناء الفردى والغنائى والجماعى، بل إن الأوبرا الحديثة لم تكن فى مبدئ الأمر إلا محاولة من جماعة «كاميراتا» بفلورنسا عام ١٦٠٠ لإحياء الدrama الإغريقية، غير أنها أثرت هذا الطابع الذى تميز به اليوم. وكان مؤلفو الدrama الأثينيون يضطلعون أيضاً بإعداد النص والألحان الموسيقية وتدريب المغنين والإخراج المسرحى بل وأداء أحد الأدوار المسرحية. وكانت مسرحياتهم غنائية تلعب الموسيقى الدور الرئيسى بها مثل مسرحية «الضارعات» لأيسخولوس^(٥٠) وحتى المسرحيات التى يضطرم جوهرها الدرامى مثل مسرحية عابدات باكخوس «باكانت» لأوريبيديس، كان المخرج - لكى يؤجّج انفعال

المشاهدين - يدع الموسيقى تسلّم القيادة على نحو ما يحدث حين يفيض إحساس المرء إلى الحد الذي لا تسعفه معه الكلمات فيلجأ إلى إصدار الأصوات المبهمة والإيماءات الغامضة، وهو ما اقتبسه قاجر عن الإغريق وطبقه في دراماته الموسيقية. (٥١).

وقد ظلت جماعة الكوروس تمثل بؤرة التعبير الموسيقى والدرامى التى تنطلق منها العناصر الأخرى حتى عدّما ينشئ الشئ الواقعى الوحيد الذى تتولد عنه المراتب الأخرى والذى يعبر بالرمز من خلال الرقص والنغم والكلمات (٥٢) وكانت أناشيد الكوروس متقنة الأوزان باللغة التنوع، ومن المؤسف أنه لم يبق لنا من آثار الموسيقى الإغريقية القديمة غير مقطوعة كورالية واحدة من مأساة «الأوريسبا» لأوريبيديس، كما لم تصلنا من أوراق التدوين غير بردية وحيدة هتكها طول الزمن، فقد كان نساخو العصور الوسطى يتجاهلون صفحات التدوين الموسيقى القديمة لعدم فهمهم لطلاسمها.

وقد عرفنا من المصادر القديمة اختلاف موسيقى أوريبيديس عن موسيقى سلفه أيسخولوس ومعاصره سوفوكليس، فعلى حين تعلّم «أوريبيديس» الموسيقى على يد «ثيموثيوس» الذى كان يمثل المدرسة الحديثة فى الموسيقى الإغريقية، تعلّمها «سوفوكليس» على يد «لامبروس» الذى كان يمثل المدرسة القديمة المنافسة التى كانت أشدّ ميلاً إلى الزخرفة والتعقيد بما يجعل الألفاظ تُنطق بطريقة مبهمة تُفقد النص قيمته على نحو ما تلتقطه الأذن بصعوبة فى كورال الأوبرا اليوم. أما «أوريبيديس» فقد ألف أناشيد كورالية منقطعة الصلة بالأحداث الدرامية مستخدماً نصف البُعد (٥٣) ورُبّعه فى ألحانها مما جعل أداءها عسيراً لا يستطيعه إلا مهرة المُنّين، كما استخدم المقام اللبدي المختلط الذى وصفه أرسطو «بأنه حزين مفلول» (٥٤).

ونشأت الموسيقى المستحدثة فى الجزء الشمالى من آسيا الصغرى المعروف باسم «فريجيا» وتميزت بسلامتها وبمصطلحاتها ومقاماتها وإيقاعاتها الخاصة وبآلة الأولوس التى ابتكرتها. ومضت موسيقى فريجيا البدائية الوحشية الشيرة للانفعالات والمحركة للشهوة والحماة تنافس الموسيقى الدورية الرصينة المعتدلة التحفظ، وإذا سكان أثينا ينقسمون فى تحيزهم لهذين النوعين من الموسيقى، ولم يكن ذلك نتيجة تباين فى الذوق أو الرأى فحسب، بل كان فى واقع الأمر انقساماً فى العقيدة والمثل والأمال، ظهر تأثيره فى العديد من التماثيل ولوحات النقش البارز التى صوّرت الصراع الموسيقى بين أبوللو إله الأوليمپوس ومارسياس الفريجى على النحو الذى رددته الأسطورة التى تحكى أن الربة أثينا كانت تعزف يوماً على آلة «الأولوس» التى ابتكرتها، وحين لاحظت التشويه الذى طرأ على خديها وشديقيها منعكساً على صفحة الماء خلال العزف ألقت بالآلة غاضبة فالتقطها مارسيا أثناء مروءه فإذا الأنغام الحانية الصادرة عنها تلبّ ليه فقرر أن يتحدى الإله أبوللو ويباريه فى العزف، غير أن أبوللو فاز فى المباراة بعزفه الرقيق على القيثارة الوقور وعاقب مارسيا على تحديّ له ببلع جلدّه وهو ما يزال على قيد الحياة.

وقد صورَ المثال مَيرون (القرن الخامس ق. م) الربة أثنىَ وهي تطوحُ بأنفةً بالآلة التى شوّهت ملامحها الوسيمة بينما مارسِياس يتطلع إليها فى ذهول. كذلك أبدع أحد تلامذة الفنان «براكتيليس» (القرن الرابع ق. م) نقشاً يصور المباراة حيث أخذ مارسِياس ينفخ فى آلة الأولوس فى حماسة ظاهرة فى طرف على حين جلس أبوللو هادئاً فى الطرف الآخر ممكاً بقيشارته متظرّاً دوره ووقف الحكيم بينهما قأبضاً على الكين (الوحة ١٩). وأغفل فنانو پرجامون موضوع المباراة فى لوحاتهم وصوروا أبوللو متظرّاً فى جانب اللوحة ومارسِياس فى وسطها وقد قيّد معصاه وشُدَّتْ إلى شجرة، وفى الجانب الآخر عبدٌ يشحذ سكينه فى ترقب يمزق عواطف المشاهدين (الوحة ٢٠، ٢١).

وقد اتخذ فلاسفة الإغريق من الموسيقى الفريجية موقفاً معادياً، كما رأى أرسطو فى الموسيقى الدورية رجولة ووقاراً وأوصى بها فى تربية النشء، واستبعد أنفلاطون من «جمهوريته المثالية» صانعى الأولوس وعازفيها وإن أوصى باستخدام المقام الفريجي فى فترات السلام وسماه «ألحان الحرية» فى حين سمى المقام الدورى «ألحان الضرورة» لأهمية ترديد الجنود لها أثناء المعارك والحروب. ومع ذلك فقد شاعت الموسيقى الفريجية خلال العصر المتأغرق «الهيلينى»، وباتت الموسيقى الدورية الوقورة التى دعاها بلوتارخوس بالموسيقى الرفيعة من رواسب العصر الإغريقى الغابر.

وما لبث الكثير من أوجه النشاط الفنى التى كان يشارك فيها المواطنون دون أجر بوصفها واجبات عامة خلال العصر الإغريقى أن تحوّل إلى وظائف مهنية خلال العصر المتأغرق يحترفها إخصائيون يتقاضون مرتبات مقابل القيام بها، وتكونت جماعات مهنية أشبه بالقابات تسمى «بالفنيين الديونيين» تضم مديرى المسارح والممثلين الإيمائيين والمغنيين والراقصين والموسيقيين المشاركين فى العروض المسرحية، يدرّبون التلاميذ الجدد ويظفرون بتشجيع الملوك المتأغرقين وحمايتهم.

وكانت پرجامون أهم مدن فريجيا هى المركز الذى تألفت فيه الطقوس الساتيرية التى سجّلها النقوش والتماثيل مصوّرة الساتير ممكاً بيديه الصنجات المعدنية بينما تلقى قدمه آلة طرق شبيهة بالصنجات مثبّة فى قدمه الأخرى وهو يؤدى رقصة متهكّة يتلوّى فيها جسده على الإيقاع الديونيسى العريد (الوحة ٢٢).

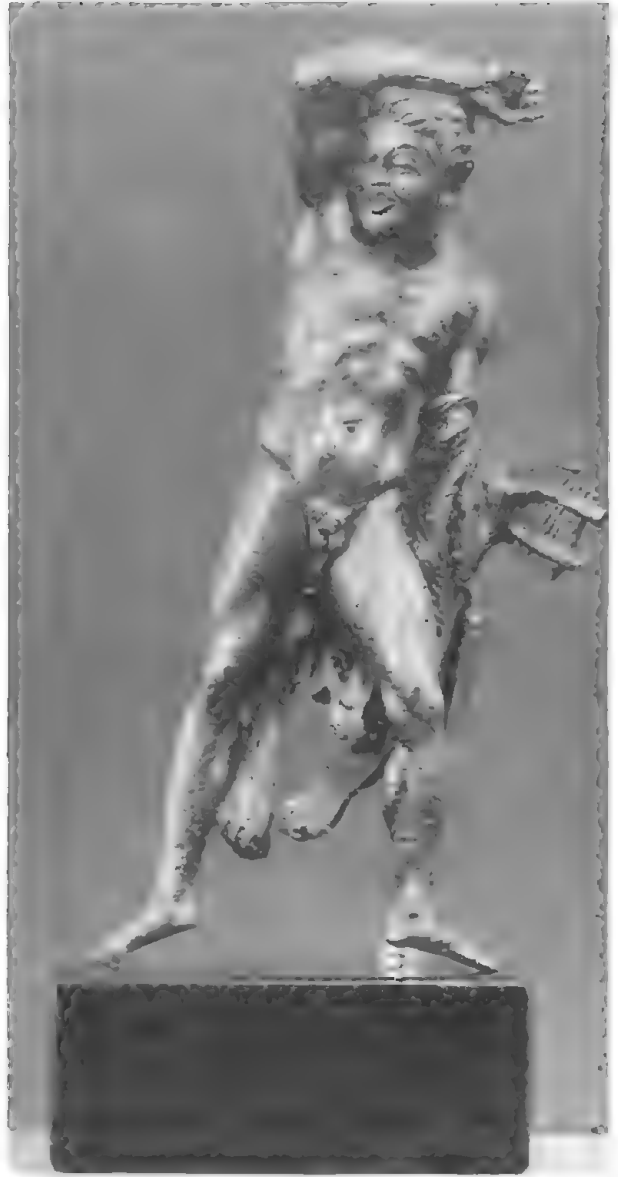
وقد احتلت الموسيقى فى مدن العالم المتأغرق مكاناً مرموقاً بين الفنون حتى غدا النشء من الجنين يتلقّى تعليماً موسيقياً إجبارياً فى معاهد العلم، ويشارك بالإشاد فى مواكب الطقوس الدينية. وكان أساتذة المدارس يعلمون التلاميذ التدوين الموسيقى وإنشاد الشعر بمصاحبة القيثارة، كما كان كبير أساتذة المدينة يشرف على إعداد مهرجانات الشعراء والموسيقيين الزائرين.

وكانت مدينة «ترال» التى أنقذها أيومينيس الثانى ملك پرجامون من الوقوع فريسة غزو الجالاطيين عام ١٦٨ ق. م تقيم حفلاً رياضياً ومهرجاناً موسيقياً سنوياً تكريماً للملك پرجامون. وقد اكتُشفت بين آثار

(الوحة ٢٠، ٢١) مارسِياس مفلولاً إلى جذع شجرة (نسخة لأصل إغريقى يرجع إلى القرن ٢ ق. م). متحف الكونسيرفاتورى، وشاحذ الكين. متحف الأوفيتزى.



(لوحة ٢٢) ساتير يحمل جلد ثور
وسيرانكس . هوجامون . فن متأخرق حوالي
١٦٠ ق. م . من البيرونز ، متحف برلين .



«ترال»^(٥٥) خلال القرن التاسع عشر لوحة حجرية نُقشت عليها كلمات لحن قصير من المقام الفريجي
سجله رجل يسمى سيكلوس^(٥٦) فوق ضريح زوجته يوتيربي يُعد نموذجاً للأغنية الشعبية الرصينة التي
تثير الشجن أكثر مما تثير النشوة، والتي يتبادل القوم غناءها في الدور مع تبادل أكؤس الشراب (فقرة ٣
من التسجيل الموسيقي^(٥٧)):

اضحك ما وسحك الضحك

وجتب نفسك الهموم

نهار الحياة قصير

وليل الموت يترصك

ليمضى بك بعيداً . . بعيداً

ويلتزم أداء أنشودة سيكلوس بالإيقاع الشعري فإذا الحروف المتحركة تمتد في نغمات طوال تفصل فيما بينها نغمات قصار تقابل السواكن من الحروف، ويعكس شحن النغم الأثر النفس للمقام الفريجي الذي صيغت منه الأنشودة. والخير للدهشة أتى لم أقع على التسجيل الغنائي والموسيقى لهذا اللحن إلا في طوكيو عام ١٩٦٤ بمناسبة عرض تمثال ثينوس ميلو بها معاراً من متحف اللوفر.

ولم يُعرف بخلاف هذه الأنشودة الشعبية سوى عشرة أعمال موسيقية ترجع إلى حضارة اليونان قبل الميلاد، بينها ثلاثة أناشيد من تأليف ميزوميدس^(٥٨)، أحدها لهليوس إله الشمس والثاني لنمزييس^(٥٩) وثالثها لإحدى ربّات الفن. أما أول الأناشيد البشريّة الذي يُنسب إلى بندار^(٦٠) فبالرغم من أنه قد تكرر طبعه في العديد من الكتب، إلا أنه قد بُت بالبحث والتدقيق أنه نشيد مدموس على الموسيقى الإغريقية القديمة. وما يسترعى الانتباه أنه من بين الإحدى عشر مقطوعة التي انحدرت إلينا من الموسيقى الإغريقية واحدة منها فقط للآلات، وهي على الأرجح لاتعدو أن تكون مقطوعة للمران على آلة الليرا.

وإذ كان للموسيقى تأثير بالغ على سلوك الإغريق وأخلاقياتهم اهتم القائمون على الحكم بأمرها. ومع تطور التنظيم الاجتماعي والسياسي في دويلات المدن الإغريقية أخذت الحكومات تضع النظم والقواعد للتربية الموسيقية، فإذا «ليكورجوس» مشرّع اسبرطة الشهير يفيد من تجربة جزيرة كريت التي أكتبت الموسيقى أهلها تفانياً في عبادة الآلهة واحتراماً للقانون، ففرض القوانين التي تجعل من التربية الموسيقية واجباً قومياً على سكان إسبرطة رجالاً ونساء صغاراً وكباراً. وشاعت الأغاني التي تُعلى من شأن الوطن وتحتّ على النظام والولاء للدولة وتُلهب القرائح وتثير الإلهام، كما فرضت الدولة على المؤلفين صياغة ألحان هذه الأغاني من المقام الدّوري المرحي بالرصانة والبساطة والاعتدال. ووضع «صولون» مشرّع أثينا نظاماً لتعليم الشباب الموسيقى كان يأمل من ورائه غرس الأخلاق الفاضلة والإحساس بالمسئولية في نفوس المواطنين، كما رأى في سمو الموسيقى ما يحتمّ قصر تعليمها على الأثنيين الأحرار وتحريم تعليمها على العبيد.

وقد سجّل أفلاطون جميع الأنظمة والنظريات الخاصة بمكانة الموسيقى في مجموعة النظم الاجتماعية في «جمهوريته» وفي محاوراته تيمائوس وچورجياس وفيلبوس و«كتاب القوانين»، واعتبر

الموسيقى أعلى مراتب الفنون لقوة الشب بين خلجات النفس وبين سياق الألحان الموسيقية بما لا يمكن معه قصر دور الموسيقى في المجتمع على التطريب، بل إنه يتجاوزه إلى بث العظمانيّة في أعماق الإنسان وحقّه على محاولة بلوغ الكمال. فلقد رأى في الموسيقى تعبيراً عن عالم الحس، وأنها جسر يصل بين الظواهر الحسيّة وعالم «المثُل»، وأن دورها الأول دور تربوي في بناء الشخصية وتقوم السلوك بما يُخرج ممارسة الموسيقى من حيّز مشاغل الفرد الخاصة إلى حيّز أرحب هو مشاغل المجتمع العامة. كما ذهب إلى أن لكل لحن أو إيقاع أو آلة موسيقية أثره المميّز على التكوين الخلقي للفرد وللدولة، فينما تُشيع الموسيقى الرفيعة الاستقامة في المجتمع تعمل الموسيقى الهابطة على هدمه. ولقد ربط الإغريق بين الموسيقى الرفيعة النافعة وقواعد السلوك فإذا هم يستخدمون كلمة «الناموس»^(١١) للدلالة على كل من قواعد الانسجام الموسيقي المنطقي السليم وتوانين الدولة الخلقية والاجتماعية والسياسية.

وتتجلى أهمية الدور الذي تلعبه الموسيقى في حياة الإغريق السياسية والاجتماعية في نظريتهم عن الأثر الحسيّ للمقامات الموسيقية، وهي التي حدّدت نظام الموسيقى ودورها في بناء الشخصية وفي تربية الإرادة وتوجيهها، فذهبوا إلى أن الموسيقى حافزٌ على العمل وأنها تقيم توازناً فكرياً يُعلّي من شأن النظام أو على النقيض من ذلك قد تقوّضه، كما يمكنها أن تسلب المرء إرادته فلا يعود يعي ما يفعله. كذلك كانوا يعتقدون في القدرة السحرية للموسيقى على شفاء الأمراض. وهكذا بقى للموسيقى وجه صوفي ووجه خلقي، وإن كان وجهها الصوفي مجرد إطار لوجهها الخلقي.

كذلك ربط أفلاطون بين الموسيقى والألعاب الرياضية بوصفهما عنصري التربية الأساسية، لاعتقاده أن الإنسان مكونٌ من عنصرين أساسيين هما العقل والعاطفة. ومع أنه جعل للموسيقى الهيمنة على الألعاب الرياضية هيمنة العقل على الجسد ذاهبا إلى أن الألعاب الرياضية دون الموسيقى يمكن أن تقود إلى المخاشنة والقسوة، إلا أنه رأى أن الموسيقى وحدها دون الألعاب الرياضية وسيلة لبث الخمول والتخاذل. وأوصى أفلاطون الأجيال المتعاقبة بممارسة الموسيقى مطالبا بتقسيم المواطنين إلى مجموعات ثلاث من منشدي الكوروس أولاها من الغلمان، والثانية من الشبان حتى سن الثلاثين، وتضم الثالثة الرجال من سن الثلاثين إلى الستين. واستت دولة «أركاديا» قانوناً لاستدعاء جميع المواطنين للتربية الموسيقية الإجبارية حتى سن الثلاثين على غرار ما هو متبع اليوم في الخدمة العسكرية الإجبارية. وفرضت كل من «إمبرطة» و«أثينا» على كل مواطن أن يتعلم العزف على الأولوس كما جعلت الاشتراك في جماعات الكوروس واجبا أساسيا للشباب.

وكان الإغريق يتبعون في دراسة الإنشاد الكورالي نهجاً تاريخياً دقيقاً، بادئين بأقدم أناشيد تمجيد الآلهة والأبطال ومتهين بموسيقاهم المعاصرة. وانصب اهتمامهم في مجالى الموسيقى التربوية على

الألحان التي صيغت ميلودياتها من المقام الدّورى الصارم الذى عدّوه قوة قادرة على بناء شخصية التلاميذ، كما أضفوا معانى شعرية على مقامات الموسيقى على نحو ما فعلوا حين جعلوا لكل آلة من آلاتهم الموسيقية صفات شخصية وفيما خلقية محدّدة .

ولما كانوا قد أطلقوا أسماء قبائلهم المختلفة على المقامات الموسيقية، فقد كان من الطبع أن يُنبأ إلى كل مقام المزاج النفسى الذى تميز به القبيلة التى يحمل اسمها . ومن هنا اتخذت الموسيقى بمقاماتها طابعاً قومياً، فانطوى المقام الدّورى على سمات القبائل الزاحفة من الشمال المتمسكة بالأخلاقيات المثالية، فى حين حمل المقام الفريجيى ملامح الشعوب الآسيوية النازحة من الجنوب التى تمثل المتضعفين .

وأقام الإغريق المسابقات الموسيقية والأدبية على غرار مباريات ألعاب القوى وسباق الخيل والركبات والمسابقات الرياضية التى انتمت معها الألعاب الأولمبية . وظهرت فى القرن السادس ق . م . المباريات الديونىسية التى تُختتم بتقديم العروض الدرامية . والراجع أن مسابقات «الراپسودية» واللقاء شعر الملاحم البطولى قد نشأ بين الأيونيين ثم نقلها عنهم الإسرطيون . وكان الدّوريون من جزيرة كريت أول من أقام المسابقات الموسيقية ومسابقات الإنشاد والرقص فى مهرجانات عظمى إلى أن شاعت بعد ذلك فى أنحاء شبه جزيرة اليونان . ثم أخذت المهرجانات الموسيقية ابتداء من القرن الرابع قبل الميلاد شكلين رئيسيين : أولهما حفلات التمثيل الدرامى، وثانيهما حفلات التمثيل المتضمّنة مختلف ألوان الموسيقى والفناء . وتطورت هذه المهرجانات الموسيقية خلال العصر «التأغرقى» بعد أن تأسست جمعيات خاصة بها مثل اتحاد الفنانين الديونىسيين . وكانت الحكومات هى التى تنفق على هذه المهرجانات والمسابقات وإن اشترك بعض رجال الحكم وعلية القوم فى الإنفاق على هذه الحفلات، وكانت برامج المسابقات تتضمن فقرات من المؤلفات الموسيقية القديمة والحديثة وتنتهى بتكريم المتفوقين بوصفهم أبطالاً على غرار الأبطال المتفوقين فى المباريات الرياضية .

كذلك استخدم الإغريق الموسيقى فى الحرب جرياً على العادة التى سادت العالم كله منذ اندلاع الحروب بين البشر واختصوا الأولوس بالموسيقى الحربية اختصاص النفر بها فى عصرنا الحالى . وقد قدم لنا مؤرخو العصور اليونانية وخاصة هيرودوتوس وبلوتارخوس معلومات مؤكدة عن الموسيقى العسكرية الإغريقية، وروى لنا المؤرخون كيف غزا ملك «ليديا» بلاد الميليزيين واقتحمها على أنغام مجموعات الأولوس وبعض الآلات الأخرى، وكيف كان مواطنو كريت يخوضون المعارك على أنغام الأولوس أيضاً . ونقل أحد حكام إسبرطة إلى بلاده بعض عادات سكان جزيرة كريت ومن بينها عادة استخدام الأولوس أثناء المعارك الحربية لاستنهاض همم الجند فى القتال . وهكذا استخدمت آلة



الأولوس عند أهل إسبرطة في النداءات والطواير العسكرية التي يسير فيها الجند على إيقاعات لحن السير «المارش». وكان العازفون يوزعون بين الجند في مواقع محدّدة تنجّ لجميع الجنود سماع عزفهم دون أن يتجمعوا في المقدمة على نحو ما يجري اليوم، فإذا أشرف الجنود على المعركة انطلق الموسيقيون يعزفون نوعاً من التصدير الموسيقى الذي يعبّئ الجوّ بالحماس المناسب ويشجّل همم الجند للهجوم والتصدي والاستماتة في القتال (لوحه ٢٣).

واتسمت المرحلة الأخيرة للموسيقى اليونانية القديمة بالتجديد الفني والتحوّل عن القيم العتيقة والناداة بشعارات جديدة. وقد أعرب الشاعر الغنائي تيموثيوس^(٦٢) (٤٤٦ - ٣٥٧ ق. م.) عن هذا الاتجاه بقوله: «لن أتفنى بعد اليوم بقيم هرّمة، فما أعذب الجديد» وكانت عقيدة «زيوس» قد احتلت وقتذاك مركز الصدارة فانكبّ الشعراء الموسيقيون من أمثال «فرييس»^(٦٣) و«تيموثيوس» و«فيلوكسينوس»^(٦٤) و«بوليبيدوس»^(٦٥) (القرنان الخامس والرابع ق. م.) على ابتكار الأنماط الجديدة.

وقد طرأ تحوّل في ترتيب الآلات الموسيقية لوفق أهميتها، فإذا مرّمار الأولوس يتزّرع مكان الصدارة من القيثارة، كما تصدّر اسم عازف الأولوس قائمة أسماء الفنانين المشتركين في المسرحيات بما فيهم اسم الشاعر، وهو ما يخلّ اعترافاً بالموسيقى فتاً قائماً بذاته. وشاع تقدير المهارة الفائقة في العزف على الآلات خلال القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد على نحو ما شاع بعد ذلك خلال القرن العشرين، وترتب على ذلك اختفاء الميلوديات الهادئة وصداة الميلوديات المشحونة بالزخارف، وبدأت عادة تنوع مقامات الميلوديات في السباق الموسيقي، وزاد العزف على الآلات كثافة وشدة. ومع أنه قد سبقت ذلك محاولات للتحرّر من بساطة الأسلوب الموسيقي القديم كان يُركبها أوريبيديس إلا أن كثرة الكتاب والفلاسفة انبروا يندّدون بالتجديد انذى اعتبره «أرستوكسينوس»^(٦٦) مظهرًا للانحلال. كما تغيرت طريقة الأداء الموحد على الآلات التي سادت في الماضي، وأصبح الأداء متعدّد الأطراف على غرار ما نشهده في أداء فرق موسيقى الآلات في عصرنا الحديث، وشكّلت مجموعات الناي والمزامير والليرات والصاجات والآلات الأخرى مجموعة واحدة تعمل معاً على غرار فرقة الآلات الموسيقية. ومع ازدياد المحافظين لهذا التجديد فقد استهوى جموع الشعب، وطفّت الميلوديات الشعبية الجذابة التي ابتكرها «تيموثيوس» على الفن القديم المتعالى المهيب، وإن شئت عليها الفلاسفة والعلماء النظريون هجومهم حتى رأى أفلاطون وأرسطو في موسيقاها إساءةً للفن وخروجاً على قوانينه وطالبا الدولة بتحريمها، فإذا الأدباء ينقسمون بين مؤيد ومعارض، وإذا أرستوفانيس يفضّل كوميدياته حملة معادية لهذا التجديد الموسيقي، كما صوّر «فيرايكراتس» في إحدى مسرحياته الكوميديّة ربةً الموسيقى في صورة عذراء

يفتصبها هذا التجديد الموسيقى . ولم ينجح ذلك كله فى أن يحول بين تيموثيوس وبين تشكيل مدرسة من الشعراء الموسيقيين الذين نهجوا نهجه مثل «ميلانيديس» و«كريكسوس» و«فريسي» . وقد كان طبعاً أن تتبرى الأغلبية التى ألفت القديم للهجوم على التجديد الذى لا يمكن أن نعدّه مع ذلك إلا ثمرة للمسيرة التقدمية للموسيقى اليونانية، وهو الشكل الذى بقى للموسيقى اليونانية حتى القرن الرابع الميلادى، أى بعد ظهور المسيحية .

الفصل الثاني

موسيقى الرومان

استطاع «فرجيل» أن يحدّد في الإلياذة ملامح الشعب الرومانى فى أبياته التى تقول :

«دعوا غيركم يصهرون البرونز

ويصوغون منه أشكالاً جذابة

أو يصوّرون الأفلاك السماوية

اشخاصاً تُمسك بمُصَيّ مدبّية الأطراف

أو يهللون مرحبين بالألحم

ساعة تيزغ فى الأفاق.

أما أنتم أيها الرومان

بكل ما تحفّظون به من رفعة وسمر

فليشغلكم أن تتعلموا .

كيف تحكمون شعوب العالم»

وفى الحق إن العصر الرومانى لم يكن إلا محاولة وثابة لشعب من الفلاحين وأصحاب الأراضى الزراعية لغزو أوروبا والسيطرة عليها . وقد بدأ الرومان زحفهم بالخروج من مملكتهم الصغيرة المرتكزة على نهر التيبر عام ٤٠٠ ق م والاستيلاء على المناطق المجاورة وإخضاع شعب «الإيتروسك» - الذى وفد إلى وسط إيطاليا من الشرق والشمال - ثم شعب اليونان وشعوب دجلة والفرات والقرطاجيّين والغال، مشكّلين تلك الإمبراطورية الضخمة التى امتدت من بريطانيا فى الشمال إلى مصر فى الجنوب، ومن بلاد الرافدين فى الشرق إلى إسبانيا فى الغرب . وقد اقتضت تلك الغزوات حشد جيوش جرارة استلزم إعدادها منح طبقة النبلاء وكبار ملاك الأراضى سلطات واسعة ومزايا سياسية يُميّزون بها على الطبقة المتوسطة وعلى عامة الشعب فأثروا وانتعشت أحوالهم . ومع هذا فلم تحظ الثقافة بما هى جديرة به

من عناية وشأن، إذ بقيت العقلية الرومانية عقلية زراعية تهيم بالتنظيم العملى، فلم يظهر بين الرومان من الفنانين والأدباء والعلماء مثل ما ظهر عندهم من مهندسى الإنشاءات الضخمة. ومالبت الانحلال الخلقى أن ساد الإمبراطورية كما شاعت المكائد السياسية، فإذا الحماسة للتجارة تفتت وإذا الحكمة فى تدبير الشئون المالية لهذه الإمبراطورية الواسعة الأرجاء تغيب وبدأ نجم الإمبراطورية فى الأفول، ومع ذلك فقد تطورت التشريعات القانونية وعادت بعض نماذج المعمار اليونانية القديمة إلى الظهور إلا أنها اتخذت طابعاً خاصاً لأن اختيارهم وقع على نماذج عصر انحلال الحضارة اليونانية، وليلهم الفطرى إلى الضخامة مُجانبين الذوق الفنى الرفيع، ومن ثم أقاموا الأبنية العامة المهيبة كقاعات الاجتماعات والمحاكم «البازيليكاء» والحمامات والمسارح وحلبات السيرك والاستعراضات وملاعب المسابقات الرياضية والمجتلدات والجسور الضخمة وأفواس النصر العملاقة وقناطر نقل المياه الشامخة.

واقتصر الرومان فى مجال النحت على النقل الحرفى للمسات الشخصية فى تماثيل نصفية ضخمة لأعضاء مجلس الشيوخ «السناتو» وقادة الجيوش وكبار التجار، كما برعوا فى تطوير وإبتكار الزخارف المعمارية. ومع ضآلة الوهج الفنى فى أعمال النحت والمعمارة الرومانية إلا أنها مع ذلك خلّفت تأثيراً ملموساً فى الفن الأوروبى خلال القرن التاسع عشر. وقد حاكى الرومان الطبيعة فى لوحات التصوير كما حاولوا التعبير عن عمق المناظر الطبيعية من خلال حيل تقوم على قواعد المنظور فأنجزوا أعمالاً طليعية رائعة*.

ولم يحاول الرومان محاكاة الدراما اليونانية بل ابتدعوا بدلاً منها التمثيل الهزلى الإيمائى والصامت واستعراضات الرقص الإيمائى وألعاب السيرك والمسابقات الرياضية الضخمة التى استغلها رجال السياسة لإثارة الجماهير بما أضفى عليها أهمية كبرى فى حياة الرومان.

وبالمثل لم تتطور الموسيقى على أيدي الرومان، وعلى الرغم من أنهم استعاروا أفكارها وأهدافها من اليونان فإنهم لم ينشدوا الشعر بمصاحبة الموسيقى كما اعتاد الإغريق، ولم يُشركوا الأوركسترا أو الكوروس فى الإخراج المسرحى وإن أسندوا بعض أغنيات مسرحية فردية إلى مغنّين يقومون بالإنشاد بمصاحبة آلة الأولوس اليونانية القديمة التى كانت تعزف نفس اللحن الذى ينشده المغنى.

واستخدموا الأبواق والتوبا فى الأغراض العسكرية وخلال المعارك الحربية، كما استخدموا الآلات اليونانية كمصفار بان والليرا والصنجات الضخمة وشخايل الساق فى مصاحبة الرقص الإيمائى الذى أدى إلى انحدار مستوى التراچيديا القديمة التى ازدادت شعبيتها مع تزايد ما تتطوى عليه من مجون وعريضة، كما أنجهوا إلى استخدام آلات الصخب المجلجلة من أبواق وتوبا وأورغن الإسكندرية الذى ابتكر عام ١٠٠ ق م فى حلبات السيرك وملاعب المسابقات الرياضية وكافة العروض الإمبراطورية

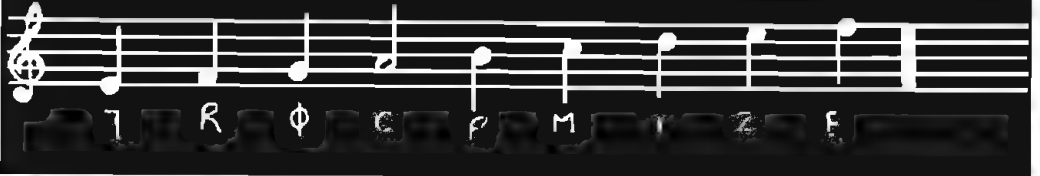
* انظر : الفن الرومانى (مجلدان) سلسلة تاريخ الفن : المين تسمع والأذن ترى، لصاحب هذه العنصرة . الجزء العاشر . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ .

التي كانت تتضمن كل ما هو وحشٍ مثير ليستولى على مشاعر الجماهير كباق المركبات ونزال المجالدين والمبارك بين سفن يقودها عبيد في أحواض مائية فسيحة ونفخ البواقين الجماعى والأسود الأفريقية تنطلق في ساحات المجادلة كى نصيها سهام الرماة المتخصّصين ومشاهد إلقاء العبيد المحكوم عليهم بالإعدام إلى الوحوش أمام الجماهير المحمومة المشاعر المحتدمة الانفعال . وإنه لأمر مؤسف أن نرى الموسيقى قد لعبت هذا الدور الزرى في مصاحبة تلك الحماقات البشعة التي تُحاط بمظاهر الأبهة الرومانية المبالغ فيها .

غير أنه ابتداء من عهد أوجسطس ، بدأ الشعب الرومانى بما فى ذلك الأشراف والطبقة الوسطى « البرجوازية » على حد سواء يحاولون تنمية الفن ، وأضحى العلم بالموسيقى من بين اهتمامات المتطلعين إلى الرقى الطبقي . وحوالى القرن الأول الميلادى اختفى من المجتمع الاعتقاد الشائع بانحطاط مكانة الفنانين المحترفين ، وإذا الأباطرة أنفسهم يعكفون على ممارسة العزف الموسيقى بعد أن كان نشاطاً مقصوراً على أفراد الرقيق الأسرى الذين انحط هذا الفن على أيديهم بعد أن تحولوا إلى طبقة دنيا ، وإذا نيرون يفرض نفسه على الجماهير بصفته مغنياً ، يتحمل الصيام لفترات طويلة لا يأكل خلالها سوى ثمار الكمثرى كى يُضفى على صوته الهزيل جمالاً ويقول كيرشناين فى كتابه «الرقص» إن نيرون حرصاً منه على حُسن استقبال المتحمين له قد اختار عدداً من شباب الفرسان ونحواً من خمسة آلاف من الفنانين الأشداء من عامة الشعب درّبهم على كافة أساليب التشجيع بأنواع مختلفة من التصفيق كانت تدعى بومبى (٦٧) وإمبريسى (٦٨) وتساى (٦٩) ، فينهال تصفيقهم متتابعاً مثل صوت هطول المطر ، ويُسفر صفيحهم فى تجاويف أيديهم عن أصوات تشبه طنين النحل ، وما إلى ذلك من حيل الجلبة المظلمة التي يجذبون بها النظارة والمتحمين ويشقونهم إلى محاسنهم . وكان أفراد هذه الطائفة يسترعون النظر بجمال شعورهم الفزيرة المرسل ، وبما يرتدونه من أزياء أنيقة ، وبما يتحلّون به من الخواتم فى أصابع أيديهم اليسرى ، وكان قادتهم يظفرون بمرتبات سخية باهظة نظير إظهار إعجاب زائف لمغن أحق تافه .

على أن كافة مظاهر الاهتمام بالموسيقى والغناء لم تثمر ثمرتها المرجوة ، فانحط الفن خلال تلك الحقبة حتى استحال - كما يقول كيرشناين فى كتابه - إلى عرض يقود فيه الممثل الجمهور للتصفيق للفن بدلاً من أن يقوم الجمهور بتلقائته للتصفيق لفن الممثل . ومن طريق ما يذكر فى فى هذا الشأن ما ترويه الأسطورة عن إشعال نيرون النار فى روما كى يستمتع بجمال الحريق المأساوى بينما يعزف متشياً على فيشارته ، وهى الأسطورة التي وضعت نهاية لتلك الموهبة الشيطانية وإن أضفت عليها لمسة شاعرية جمالية . وعلى الرغم من أن هذه الأسطورة لا يدعمها أى سند تاريخى فإنها تعكس صورة الهاوية التي تردّت إليها الموسيقى والغناء .

وقد أعاد نيرون المسابقات الموسيقية الدورية التي كان يقيمها الإغريق ، وبدأ عام ٦٠ ميلادية فى إقامة «الاحتفالات المقدسة» التي احتلت الموسيقى فيها مركزاً هاماً . كما كانت تقام كل أربع سنوات



(لوحة ٢٤) شيد ميروميديس.

بقاعة «الأوديون» «مسابقات الكايتوليتوس» التي أسسها القيصر دوميتانوس (٨١ - ٩٦ م) حوالى نهاية القرن الأول الميلادى، حيث يبارى الشعراء والموسيقيون والمغنون ومن بينهم فنانون من آسيا وإفريقيا ويتسلم الفائزون منهم أكاليل الفوز من الإمبراطور الذى كان دائم الاختلاف إلى هذه المسابقات. وكان المغنون المرموقون يضطلمون بتأليف قصائدهم مثل المغنى تيجيليوس^(٧٠) الذى كان فى خدمة الإمبراطور أوجسطس ومبيكراتس^(٧١) وميزوميديس^(٧٢) اللذين عاشا فى بلاط كل من نيرون وهادريانوس.

وفى أحد أناشيد ميزوميديس نسمع فى البداية إلى صوت أساس ما يلبث أن يصعد بنا إلى نغمة «لا» وهى صوت الأساس^(٧٣) بالنسبة للمقام الليدى، ونسمع بعدها إلى نغمات ليدية أخرى فى دلالتها المقامية الموحية على الرغم من أنها تتضمن فى مجموعها صورة فريدة من أشكال المقامات القديمة، وكان المقام الليدى هو الوحيد من بين المقامات القديمة المستعمل فى كتابة الموسيقى وقتذاك، كما يشتمل الشيد أيضاً على تقاسيم توضّح طابعه (لوحة ٢٤).

وكان الموسيقيون المتميزون^(٧٤) يدرسون على أساتذة الغناء من ذوى الشهرة الواسعة ممن سُجلت أسماؤهم على النقوش الأثرية، على حين يتدرّب المغنون الرومان يومياً مثل زملائهم فى عصرنا الحديث على تمارين «الصولفيج» وعلى التدريب الصوتى من جميع المقامات الموسيقية^(٧٥)، كما كانوا يتبعون فى حياتهم نهجا صحيا صارما للحفاظ على رخامة أصواتهم. ويروى لنا المؤرخ كويتيليانوس^(٧٦) كيف كانوا يحمون حناجرهم بوضع منديل بالقرب من أفواههم أثناء حديثهم مع الآخرين متجنّين التعرض للشمس وللضباب وللرياح، كما يذكر المؤرخ مارسيلوس^(٧٧) أن بعض المغنين كانوا يفرطون فى إجهاد أنفسهم إلى حد تعريض دوراتهم الدموية للخطر عند رفع أصواتهم أثناء الغناء فى المسارح الضخمة الفسيحة والقاعات الكبيرة الرحبة. وكان أعلام المغنين يقومون برحلات منتظمة يجون خلالها حفلات

الغناء فتقيم الأمصار التي يزورونها التماثيل لهم تخليداً لذكري نجاحهم الفني في تلك الحفلات أو قد تمنحهم جنيتها الشربة تكريماً لهم .

وقد جنى هؤلاء الفنانون ثروات طائلة من وراء غنائهم حتى لقد دفع الإمبراطور فاسپازيان^(٧٨) المعروف عنه البخل الشديد مبالغ باهظة إلى الفنانين الذين شاركوا في حفل افتتاح ملعب مارسيلوس بعد إعادة بنائه . كذلك كان إعطاء الدروس الخاصة في الموسيقى من الأعمال المربحة مما أثار غيرة العلماء والأدباء وحسداهم للموسيقيين . ولو قارنا بين أبطال الأوبرات من منغنى القرن التاسع عشر وعما لفة العازفين على البيانو وكذا قادة أوركسترات القرن العشرين ، وكبار الفنانين الرومان لرأينا أن الأخيرين قد ظفروا في مجتمعهم بمكانة تفوق بكثير مكانة خلفائهم ، فإذا الموسرات من الأثرياء وزوجات الأشراف يضحّين بمركزهن الاجتماعي الرفيع من أجل علاقة غرامية بهازف شهير لآلة الأولوس أو آلة القيثارة ، مثل زوجة الإمبراطور بيرثيناكس^(٧٩) التي لم تستطع إخفاء عشقها لأحد عازفي القيثارة . ويروى لنا جوقينال العديد من القصص عما كان يحصل عليه هؤلاء الموسيقيين من مبالغ طائلة من عشيقائهم ، وكان لهذا التدليل بطبيعة الحال نتائج وخيمة على المستقبل الفني لهؤلاء العازفين الموهوبين في أغلب الأحيان . ويسوق هوراس نموذجاً لما كان يتمتع به الفنان من دلال وتدلّيل حالة المغنى الشهير تريجليوس الذي رفض رجاء الإمبراطور أوجسطس له أن يغنى فلم يجبر الإمبراطور على إرغامه على الغناء في حين كان هذا المغنى المدلل لا يكتف عن الغناء طوال الليل في مآذب العشاء المأجنة حين يعنّ له ذلك دون أن يجسر أحد على إسكاته ، وقد بلغ الفساد حدّاً جعل الفنانين الذين لا يظفرون بقصب السبق بقدراتهم الذاتية يلجئون إلى رشوة الحكام أثناء المباريات والمسابقات .

وكان «أوفيد» أصغر شعراء العصر «الأوجسطي» العظيم سنّاً قد نشر أولى مجموعات أشعاره وهو ما يزال في العشرين من عمره ، وقد انتظمت خمسة فصول تضمن عدداً من القصائد أسماها «الغزليات»^(٨٠) مالبث أن أعمل قلمه فيها حين أعاد نشرها لتظهر في ثلاثة فصول ، ويتلمّس أوفيد فيها تجاربه الذاتية المتعددة الجوانب في مجال الحب والهوى . ومن أعظم أشعار أوفيد قصيدته «الفجر» التي كان لها أثر جليّ على الشعراء الذين أتوا بعده بإثنى عشر قرناً ، وبالأخص على مُشْدى أغاني الفجر^(٨١) في بروفانس ، وأغاني «ألبا»^(٨٢) في فرنسا ، وأغاني الصباح^(٨٣) في ألمانيا . وتحكى قصيدة «الفجر» عند أوفيد مرارة اللحظة التي تنتهي فيها نشوة المحبين في كنف النجوم الساهرة حينما تنبلج خيوط الفجر الأولى فتدور عجلة الحياة قاسية تطحن النفوس تحت أشعة شمس النهار اللافتحة ، على حين يرمز الفجر عند شعراء القرون الوسطى لمرارة الفراق بين المحبين حينما تفضح أشعته جبهما فتكشفه لعين الزوج الغيور وأتباعه التحفزين للانتقام .

وتتميز قصيدة «الفجر» الأوقيدية ببناء درامى فريد إذ يتخذ كل من المقطع الأول والآخر فيها أسلوباً قصصياً، فيُعلن أولهما بزوغ الفجر «أورورا»^(٨٤) فى صحبة النهار، على حين يصف آخرهما بداية خيوط النهار. أما القسم الأوسط وهو الرئيسى فى القصيدة فهو نداء من الشاعر للفجر يستجديه كي يجتبه الفراق - وهو قدره المحتوم -، ويتوسل إليه أن يترث فلا يتزع من قلب المحبين نشوة اللقاء. وهو لا يتضرع فى هذا النداء والاستعطاف والتوسل فى جوٍّ حارق مستعر ولكن فى نشوة هادئة ندية مطمئنة. ويصف الشاعر تلك الإغفاءة الحلوة العميقة التى يتمتع بها العاشقان فى أحضان نسيم الفجر الرطب قبل أن تسلل إليهما خيوط الشمس الفاضحة بقوله

«هذى فرحتى حين تحتوينى ذراعاً محبوبينى
هى بقربى الآن وإلى الأبد.
هذى اللحظة التى تحلو فيها الإغفاءة العميقة،
وتندى فيها الهواء الرطب،
ونعذب فيها حناجر الطيور بالتفريد الرخيم»

و«الفجر» عند أوقيد هو المشلول عمّا يصب الإنسان من مرارة الفراق وسلبه كل معانى الطمأنينة: فالملاح فى زورقه يقفد بنجومه الهادية فى السماء فيهم فى بحار الضياع مع أشعة الفجر الأولى، والجندي المحارب يهيم نفسه مع أول نسمات الصباح ليلقى حتفه فى المعركة، والمسافر الجوّال يتبقت من نومه ليقبل عناء الطريق:

«قبل أن تبلج أيها الفجر،
يهتدى الملاح بنجومه
فلا يضلّ السيل هائماً بين الأمواج.
عندما نهل أيها الفجر،
ينهض المسافر من سباته،
وشحذ المقاتل سيفه فى كنفه الخشنتين».

ولم يبدأ الرومان دراسة علوم الموسيقى ونظرياتها إلا فى عصر ماركوس تيريتيوس فارو^(٨٥) (١٦ ق م - ٢٧ ق م) الذى ظهرت فى عصره مؤلفات عديدة أهمها كتاب فارو «فى الموسيقى»^(٨٦) وهو المجلد السابع من كتب التنظيمات التسع^(٨٧)، وقد قام كل من مينوريوس^(٨٨) ومارتيانوس كابيلا^(٨٩) وبويثيوس^(٩٠)، وكاسيودوروس^(٩١)، وإيزودور الأشبيلي^(٩٢)، بنقل أجزاء من هذا الكتاب الذىبقى مرجعاً أساسياً ومصدراً من المصادر الهامة بالنسبة لعلماء نظرية الموسيقى لعدة قرون تالية.

وفى عصور الأباطرة غدت الدراسات الموسيقية النظرية أمراً مألوفاً، وما أكثر ما جاء على لسان كل من سويتونيوس^(٩٣) وسينيكا^(٩٤) من ذكر التدريب الموسيقى الممتاز الذى تلقاه كل من نيرون وبريتانيكوس. ويؤكد المؤرخ العظيم تاسيتوس^(٩٥) أن من أسباب تعجيل نيرون باغتيال أخيه بريتانيكوس مهارته الخارقة فى العزف الموسيقى التى أثارت حفيظة نيرون عليه. ويذكر الإمبراطور ماركوس أوريليوس^(٩٦) بصفة خاصة أن مدرّسه كانوا أكفأ بارزين فى علمى الهندسة والموسيقى الأمر الذى يلفتنا إلى ارتباط المادتين إحداهما بالأخرى، ذلك الارتباط الذى ظل سائداً فى النظم العلمية خلال القرون الوسطى وعصر النهضة الأوربية.

ولم تقتصر ممارسة الموسيقى على الرجال وحدهم بل تعدّتها إلى النساء، وهو ما يمكن تلمّسه من كتابات لوقيانوس^(٩٧)، الذى طالما أطرى ممارسة نساء البلاط ونساء العائلات الأرستقراطية للغناء والعزف على القيثارة. كما ازدهرت موسيقى الهواة خلال عصور الإمبراطورية بعد انقشاع تيار ازدهار مزولة الموسيقى الذى استفحل فى مستهل حكم الرومان، فغدت الموسيقى نشاطاً مألوفاً بين جميع طبقات المجتمع حتى الأباطرة أنفسهم.

ولما كان الرومان يعتقدون أن العلم الموسيقى عند الإغريق يقتصر إلى القلة الدافعة وأنه لا يعدو تأملات فكرية فحسب، فقد فشلوا فى محاولاتهم إحياء المدرسة البيشاجورية التى تربط بين الصوت والعلاقات الرياضية، وتردّوا فى متاهات التصوّف والغيبيات والمعانى الغامضة للأرقام والأعداد حتى عادوا إلى تعاويد السحر القديم. ومع ذلك فقد ظهر خلال العصر الرومانى عددٌ من المؤلفين فى مجال الفلسفة الفنية للموسيقى من بين صفوف تلامذة مدرسة الأفلاطونية الحديثة بالإسكندرية وبخاصة أفلوطين^(٩٨) آخر الفلاسفة القدماء الذى أقام مذهبه فى «الجمال» على أساس عناصر مستقاة من مذهبى أفلاطون وأرسطو، غير أن نسجه إياه من عناصر خلقية وميتافيزيقية وأفكار دينية حال دون تطويره أو تجميده فى إنجازات فنية. ومضى أصحاب الأفلاطونية الحديثة فى هذا التيار الفلسفى الذى شقّ طريقه إلى الفلسفة الجمالية للقرون الوسطى، ولكن ما كاد الابتكار والإبداع الموسيقيان يتوقفان حتى ولّت معهما الفلسفة الجمالية الفنية أيضاً وعاد الانحياز القديم المرتكز على موسيقى التعاويد السحرية إلى الانتعاش من جديد. وبرغم ذلك لم تخف نظرية الإغريق المرتبطة بالمغزى السيكولوجى للمقامات الموسيقية بل ظلّت حيّة بعد أن مرّت بمختلف التحولات خلال العهد الميحي.

الفصل الثالث

الموسيقى البزنطية

اعتمد المسيحيون الأوائل من أهل ييزنطة في طقوسهم المذهبية على موسيقى الإغريق كما تبّنوا نظريتهم في الموسيقى، فنقل الفيلسوفان «بوثيوس» و«كاسيودوروس» وزير الإمبراطور «تيودور» القواعد الموسيقية الإغريقية التي سادت في «راقينا» عاصمة الإمبراطورية الرومانية الشرقية خلال القرن السادس الميلادي دون أن يضمّنا مؤلفاتهما شيئاً من التراث الموسيقى نفسه^(٩٩)، وإليهما يرجع الفضل في انتقال النظريات الموسيقية الإغريقية إلى القرون الوسطى^(١٠٠)، وهي النظريات التي اعتمد عليها المسيحيون الأوائل في وضع موسيقى طقوسهم الشعائرية.

وقد تميز «بوثيوس» بقدرة هائلة على ترجمة المؤلفات العلمية والفلسفية من اليونانية، فإذا هو يترجم ثلاثين كتاباً من مؤلفات أرسطو وحده، وضع كتابه «سلوى الفلسفة» حين غضب عليه الإمبراطور وزجّ به في السجن، وهو الكتاب الذي ترك أكبر الأثر في العصور الوسطى حتى ذهب المؤرخ إدوارد جيبون في تقييمه إلى «أنه لا يقل قيمة عن مؤلفات أفلاطون وتوللوس». وقد أتاح له فكره الموسوعي الشامل مناقشة شتى الموضوعات من قواعد الميكانيكا إلى علوم الفلك، وأضحى كتابه عن الموسيقى أهم مرجع لموسيقى العصور الوسطى ولنظرية الموسيقى اليونانية حتى عدّ حجر الأساس في نهضة الفكر الموسيقى الغربي.

وكان بوثيوس يؤمن بأن الموسيقى وثيقة الصلة بالعلوم الرياضية وهي نظرة قديمة تتعارض مع نظرتنا الحديثة إليها باعتبارها وثيقة الصلة بالمحسوسات السمعية. وقد قسّم الموسيقى إلى ثلاثة أنواع أولها الموسيقى الكونية أي الموسيقى غير المسموعة التي تصدر عن حركات الأجرام السماوية، وثانيها الموسيقى البشرية التي تعنى عنده التوافق بين حركات العقل وحركات الجسد أي التوافق بين النقيضين، وثالثها الموسيقى الغنائية وموسيقى الآلات التي كان يعدّها أدنى طبقات الموسيقى لا يرقى منها إلا ما ارتبط بالموضوعات الجديرة باهتمام الإنسان العالم والمتقف^(١٠١). وكان يرى أن الموسيقى الحقيقي هو من

(لوحة ٢٥) الآلات العبرية
التي عزلتها الكنيسة
البيزنطية.



توفرت لديه القدرة على التقييم الفكري للموسيقى والمعرفة النظرية بأفضل دواوين مقاماتها وإيقاعاتها وأنسب طبقات ميلودياتها وأصلح طرق المزج فيما بينها، إلى جانب القدرة على تقييم النصوص الغنائية.

كذلك شغل كاسيودوروس بالكتابة النظرية عن الموسيقى، وإذا هو يبحث إلى زميله بويثيوس برسالة يطلب منه فيها مفتاحاً يجيد العزف على القيثارة، ومضى يفيض في الحديث عن أهمية الموسيقى التي وصفها بأنها «ملكة الحواس» وضرب مثلاً لسحرها في علاج الأمراض باستخدام النبي داود لها في طرد قوى الشر من جسد شاول، ثم تناول بالشرح المقامات والسلالم الموسيقية عند الإغريق وتاريخ الفن كما وصف آلة «الليرا» بأنها «منسج وبتات الفنون»، إلى أن ختم رسالته طالباً منه أن يوفد إليه مفسر عازف يستطيع أن يسلط سحره - مثل أورفيوس - على أفشدة البرابرة الذين يشبهون الوحوش الضارية^(١٠٦).

وقد لعبت الموسيقى دوراً هاماً في طقوس العبادة الكنسية، وشغل رجال الدين أنفسهم بتقنية الموسيقى الكنسية من الشوالب السوقية التي تسلت إليها من الألحان الشعبية ومن العناصر الوثنية التي

(لوحة ٢٦) الملك داود يعزف على الهارب بحيط به موسيقيون يعزفون على أورغن صغير متنقل وعلى الأجراس والقيولين والمزامير. لوحة بنسخة من الكتاب المقدس من القرن ١٢. دار الكتب بديجون.



انتقلت إليها من الموسيقى الرومانية. وقد ذهب الكنيّة البيزنطية إلى حد إدانة حفلات الرقص والألعاب البهلوانية والاستعراضية واعتبار العروض الدرامية نفسها عملاً شائناً، وسرت هذه النظرة حتى أن الإمبراطور جوليانوس نفسه حين ارتد إلى الوثنية حرّم على كهنة الوثنيين حضور مثل هذه الحفلات والاختلاط بمقبعيها حفاظاً على عقيدته الوثنية من مظاهر الانحلال الخلقي

ثم ما لبثت الكنيّة أن حظرت التمثيل الإيمائي والألعاب الأولمبية الشهيرة في أنطاكية خلال حكم الإمبراطور كومودوس والإمبراطور

جوستينيان، كما حرّمت العزف على الآلات التي كانت تلعب دوراً أساسياً في الطقوس الوثنية اليونانية والرومانية أو في حفلات الرقص واللمهز والمربدة عند اليونانيين والرومان مثل الطبول والكاسات والمصفقات والأبواق والناي. وأثرت الكنيّة البيزنطية ترتيل الأناشيد والمزامير التي نقلتها عن الطقوس اليهودية بعد عزلها عن الآلات التي كانت تصاحبها حتى منتصف القرون الوسطى في معابد اليهود (لوحة ٢٥)، كما هو الحال في المزمور الملحن الثامن «الصلمودية»^(١٠٣) (فقرة ٤ من التسجيل الموسيقي). وبعد مائتي عام أباح كليمنت الإسكندري للمسيحيين استخدام الميلوديات الصارمة فقط مؤكداً بذلك تحريم الميلوديات الواهنة المختنة التي تنطوي على أنغام ناعمة.

والفارق بين المزمور الملحن «الصلمودية» والتريلة الدينية^(١٠٤) [التبجعة الدينية أو النشيد الغنائي الكنسي] هو أن المزمور يتألف من قسمين: لحن أول ولحن ثان على حين أن التريلة الدينية كانت تتكون من ثلاثة أقسام: لحن أول ثم لحن ثان ثم تكرار للحن الأول. وتتنوّع التريلة الدينية بمجد السيد المسيح والعذراء البتول وسائر القديسين، ولا صلة بكلمات هذه الترتيلات بالثورة أو الإنجيل فهي تأليف خاص. وتنظم كتب الترتيلات الدينية العديد من الترتيلات المدونة باللغة اللاتينية القديمة، وما تزال هذه الترتيلات تُرتّل إلى اليوم سواء بلغتها اللاتينية أو بلفة مترجمة. ويرجع تأليف هذه الترتيلات جميعها

إلى الحفبة التي سبقت ظهور الهارمونية، ثم مالبثت مع مرور الوقت أن اكتسبت ميلودياتها الخاصة المرسلة الغناء، وهو ما أفادت الكنيسة منه بأن أمدتها بتلك الألحان الكنسية المرسلة الغناء التي شاعت في معظم كتب الترتيلات الدينية بعد أن انتشرت بالهارمونية أو أصبحت مصحوبة بأنغام الأورغن*.

وبقيت مزامير التوراة الملحنة «الصلموديات» تُرتل بنفس أسلوبها اليهودي الأول القائم على التثنيق أو النقرشة^(١٠٥) في الغناء وخاصة في المقاطع الساكنة للكلمات المُشدّة، وإن اختفى الأسلوب الخطابي وحلّ محله أسلوب رصين يحرك الورع ويدفع إلى الخشوع نلّمه في نموذج الصلمودية رقم ٨ (فقرة ٥ من التسجيل الموسيقي)، كما احتفظ النشيد - رغم تغيير المسيحيين لميلوديته - بيناته المقطعي^(١٠٦) وتكرار المرجع^(١٠٧) بعد كل مجموعة من الآيات (لوحه ٢٦).

وقد صهرت الكنيسة البيزنطية في «وتفتها الكثير من العناصر الموسيقية المختلفة التي استعارتها من مصادر يهودية وإفريقية ولاتينية - على غرار ما فعلت في ميادين الثقافة والفنون التشكيلية - ثم أضافت إليها إبداع المسيحيين الأوائل لاسيما التراتيل المطبوعة على النقرشة كما في أغنية «صباح القيامة»^(١٠٨) (فقرة ٦ من التسجيل الموسيقي)، حيث يمضي الإنشاد الذي ترويه مجموعة من أصوات الرجال من طبقة الباريتون على نهج إيقاع الشعر دون التقيد بقياس زمني محدّد نابع من الخط الميلودي، فتبع الميلودية الميزان الشعري دون أن تخرج عليه، وبذلك تكون الميلودية من شطرات نغمية محددة المعالم تقابل كل منها شطرة شعربة. ويتكون الخط الميلودي من نغمات ثمانية لا يتعدّاها، تارة في سرد متوال تتابع فيه النغمات، وتارة يتحرك صوت المنشدين في قفزات نغمية صاعدة أو هابطة. وقد استطاعت الكنائس الشرقية والغربية أن تصوغ من هذا التراث الهائل فيها للموسيقى الخالص الذي اكتسب مع مرور الزمن قوة وأصالة إلى أن وضع البابا جريجوريوس الأكبر تقنيته الرسمي للموسيقى الكنسية في أواخر القرن السادس. واستعار أريوس - الذي انشق على العقيدة الأرثوذكسية واعتبر المسيح نبياً لا إلهاً - بعض الأغاني الشعبية ليزجّ بها في الإنشاد الديني مُشركاً فيه جمهور المصلّين، على عكس ما كان يجري في الكنائس البيزنطية التي كانت تتبع أسلوب كنيسة «أيا صوفيا» في إسناد الإنشاد إلى مجموعة من المغنين المدربين المحترفين. ومالبث القديس أمبروزو^(١٠٩) أن بنى فكرة إنشاد جمهور المصلّين إلى جوار مجموعة المنشدين بعد القضاء على العقيدة الأريانية، فقد رأى في هذه الفكرة القدرة على مقاومة الأريانية مردداً «لا بأس من مقاومة النار بالنار». ولعل اعتصامه هو وأتباعه في مبنى إحدى الكنائس حين احتدم الخلاف بينه وبين الإمبراطورة البيزنطية «جوستينا» هو الذي دفعه إلى إشراك جمهور المصلّين - الذين اعتصموا معه بكنيسته - في الإنشاد مع فرقة الكورال مخالفاً بذلك التقاليد الرسمية السائدة في الكنائس البيزنطية. وقد ظهرت في عصره نصوص ستة أناشيد دينية أشهرها نشيد «تعال يا مخلص»^(١١٠) (فقرة ٧ من التسجيل الموسيقي) الذي جاءت أوزانه بسيطة

* بعد ظهور حركة الإصلاح الديني أفرط مارتين لوتر في استخدام الترتيلات الدينية، وكان من نتاج هذا الإفراط ظهور الكتاب اللوثرى الأول للترتيلات الدينية في مدينة ليوترج عام ١٥٢٤. وقد حظيت هذه الترتيلات الدينية اللوثرية، وكذا الترتيمات الكنسية الجماعية Chorale بالشعب في ألمانيا لاسيما في شمالها الهيرتسنتلي.

ليسهل أدائها على جمهور المصلين، ويتكون النشيد من ست نغمات لا يتعداها، ويلتزم الخط الميلودي بوزن شطرات الشعر لا يحيد عنها وفي تابع نغمة سردي أو في قفزات نغمة سهلة يسيرة.

وكان جمهور المصلين ينقسم إلى مجموعتين إحداهما تضم الرجال والأخرى تضم النساء والأطفال، ويبدأ رئيس المرتلين بالإنشاد ثم يردّد الجمهور جميعه الإنشاد وراه وهو ما يسمى بأسلوب الترديدات^(١١١)، أو تقوم كل مجموعة بترديد أبيات مختلفة عن الأبيات التي ترددها المجموعة الأخرى بالتناوب وهو ما يسمى بأسلوب «المجاوبات»^(١١٢)، وإن اشتركت للمجموعتان في النهاية في غناء الحمد «هللويا»^(١١٣) وقد انتشر هذا الأسلوب بعد ذلك في جميع الكنائس الغربية، في حين بقيت الكنائس الشرقية تقصر الإنشاد على مجموعة من المنشدين المحترفين على غرار كنيسة أيا صوفيا بالقسطنطينية التي وضع لها جوستينيان ضمن «مجموعة قوانينه»^(١١٤) نظاماً خاصاً حين ألحق بها مائة قارئ إنجيل وخمسة وعشرين منشداً نصّ في قرار تعينهم على تحريم الغناء عليهم في المسارح وفي الاحتفالات العامة^{*}

وقد بلغت الموسيقى الكنسية بفضل القراء القائمين بالترتيل في الصلاة وبفضل مجموعة المنشدين المدربين درجة عالية من النضج، كما تألّق فيها التأليف الكورالي وهو ما لم يحدث في الكنائس التي تعتمد على إنشاد الجماهير للأحان البسيطة التي يسهل عليهم أدائها، مما جعل الأمر ينتهي بالكنائس الغربية إلى هجر طريقة الإنشاد الجماهيرية والاقتصار على المجموعة المدربة من المنشدين المحترفين، واتباع الترتيل الذي ابتكره جريجوريوس الأكبر ضمن تقنياته العديدة للطقوس وللموسيقى الكنسية في القرن الثامن الميلادي.

وكان الأداء الموسيقي بكنيسة «سان فيتالي» براقينا مختلفاً عنه في كنيسة «سان أبولينياري» الجديدة براقينا أيضاً. فعلى حين كانت الثانية تعتمد على إنشاد جمهور المصلين بأسلوب موسيقى بسيط لا يعين على ارتقاء الموسيقى، كانت الأولى تعتمد على نظام كنيسة «أيا صوفيا» وفق ما شرعه لها جوستينيان من أنظمة قفزت بالموسيقى الدينية إلى مرتبة فنية عالية.

ارتباط الموسيقى البيزنطية بالكنيسة

ارتبطت الموسيقى البيزنطية بالكنيسة حتى أصبحت «نظاماً» وثيق الصلة بمصيرها، نظاماً لا يخضع لتقلبات الزمان ولا يقتصر على عصر معين بذاته، إلى حدّ أن البناء الشامخ لموسيقى «العصر البيزنطي» لم يبلغ أوج كماله إلا خلال القرن التاسع عشر. وقد قامت الموسيقى في مستهل «العصر البيزنطي» الذي استمر لمدة ألف وستمئة عام أسماً - كما تقول «بردية أوكسيرنخوس»^(١١٥) - على الموسيقى اليونانية القديمة. واتسمت الموسيقى البيزنطية في خلال الخمسة عشر قرناً - منذ القرن الرابع حتى القرن التاسع

* انظر «الفن البيزنطي» - سلسلة تاريخ الفن: المين تسمع والأذن ترى - الجزء الحادي عشر لكاتب هذه السطور - دار سعاد الصباح للنشر والتوزيع ١٩٩٤

عشر - بكل مكان يخيّم على الحياة البيزنطية من صرامة، وهى الحياة التى كانت تعيشها جميع الشعوب التى اعتنقت مذهب الكنيسة الأورثوذكسية مثل السوريين والأرمن والأحباش والروس والبلغار وغيرهم من ارتضوا مذهب الكنيسة اليونانية الأورثوذكسية، وكانوا جميعاً - على عكس مذهب الكنيسة الغربية - لا تربطهم لغة شعائرية موحدة مثلها، بل كان كل شعب منها يودى شعائره بلغة بلاده وفقاً لروح الكنيسة اليونانية، وبمعنى آخر كانت حياتهم تحكمها إلى حد ما تقاليد وشعائر بيزنطية شكّلت قواعد موسيقية ونظاماً موسيقياً ذا أسلوب خاص. وما من شك فى أن طابع القرون الوسطى الفكرى المترمّ هو الذى كان يعترض من وقت لآخر اضطراب التطور الفنى لهذه الموسيقى، غير أنه لحسن الحظ قد اقتصرَت هذه النزعة المترمة على المدونات النظرية فحسب. ومع أن مثلى التدوين الموسيقى البيزنطى سواء سويداس^(١١٦) (القرن العاشر) أو ميخائيل هيللوس^(١١٧) (القرن الحادى عشر) أو برينوس^(١١٨) (القرن الثانى عشر) أو باخيميريس^(١١٩) (القرن الثالث عشر) قد كشفوا عن لمحات خاطفة لموسيقى عصورهم إلا أن نشاطهم الأساسى كان منصباً على إعادة اكتشاف النظرية الموسيقية القديمة، وهو ما يفسّر لنا قصور الموسيقى البيزنطية عن صباغة نظرية موسيقية تحل محل النظرية القديمة، بما أسفر عن عبء ثقيل شديد التعقيد يواجهه علماء الموسيقى وعلماء الآثار المعنيين بالفن البيزنطى. وتمثل الكلمات والتدوينات الموسيقية القليلة الواردة بـ «بردية أوكسيرينخوس» وثيقة عظيمة القيمة فى إثبات الصلة الوطيدة غير المنقطعة بين الحضارة اليونانية القديمة والحضارة اليونانية المسيحية، كما تبث أن اليونانيين المسيحيين المستيرين قد ساروا على هدى الأساليب الموسيقية التى نقلوها عن أسلافهم. ومع ذلك فهذه البردية هى الوثيقة الوحيدة الباقية التى حفظها لنا الزمن، ولو اتخذناها نموذجاً لاستطعنا أن نتخيل كيف كان يجرى غناء الأناشيد الدينية فى المجتمعات المسيحية بالمدن المصرية الكبرى. ولا يجوز أن ننسى أن أصول العقيدة المسيحية كانت شرقية، أو بعبارة أدق عبرية، ومن ثم كانت الأناشيد والتراتيل المسيحية الأولى مأخوذة عن الشعائر اليهودية أو محاكاة مباشرة لها تنى ميلودياتها على أنماط الموسيقى العبرية، وهو ما اعترف به كل من بولس الرسول وبلينوس الأصغر. وما دمت لا نملك حتى اليوم من الوثائق ما يكشف عن طبيعة هذا الميراث الشرقى على وجه التحديد، فلا مفر من الاستناد إلى مثل هذه الإشارات الأدبية.

على أننا إذا كنا نملك وثيقة من الميراث الكلاسيكى القديم هى بردية أوكسيرينخوس، فقد وقع لنا من المصادر الأدبية أيضاً ما يكشف عن انطواء الحضارة البيزنطية الأولى على العديد من نماذج الموسيقى الدنيوية الخفيفة بل والمالحة. ولقد قيل عن أريوس زعيم أقوى طوائف المنشقين أنه كان يثّ آراءه وأفكاره فى نفوس الناس محبّة من خلال أغنيات وألحان مستعارة من المسرح ومن الحانات وأناشيد

اليحارة، على حين استمر رجال الكنيسة الأرثوذكسية الشديدي التزمّت مثل رهبان الصحراء والنّاك يعارضون الموسيقى على وجه الإطلاق.

وقد أسفرت نزعة الرّدّة نحو الآداب العتيقة وتذكّك والاهتمام بمائل الفلسفة الدينية التي أسقطت من حسابها الموضوعات الدنيوية للحياة اليومية عن خلو التسجيلات التاريخية من أية معلومات عن الموسيقى الدنيوية، على حين تناولت بالذكر والتحليل موسيقى الكنيسة مقرونة بفن آخر حديث المولد استحدثه بلاط الأباطرة بعد أن أصبحت القسطنطينية مركزاً للإمبراطورية ورمزاً لها، وهو لون من الموسيقى القوقرية يشبه الموسيقى الدينية يمكن تسميته «بموسيقى البلاط».

وتعدّ المضاهاة بين الموسيقى اليونانية القديمة وبين الموسيقى البيزنطية خلال القرون الوسطى من الأمور الجديرة بالاهتمام والدراسة المتعمقة فقد كانت كلتاها ذات طبيعة غنائية بارزة، ولكن علي حين عبت الموسيقى اليونانية القديمة منذ نشأتها بتسمية موسيقى الآلات وابتكرت طريقة خاصة للتدوين الموسيقى لتسجيل موسيقاها، أحجمت الموسيقى البيزنطية تماماً عن تشجيع تنمية موسيقى الآلات. وعلى حين اعتمد الإغريق في موسيقاهم للآلات على آلتين أساسيتين هما: الأولوس والقيثارة، اقتصر البيزنطيون على آلة واحدة فقط هي الأورغن التي لم تستخدم في موسيقى الكنيسة وإنما فيما سُمّي «بموسيقى البلاط».

ولقد اختفت القيثارة والأولوس المصاحبان للإنتاج الموسيقى المتأغرق منذ أن حرّم مجمع خلقدونيا المسرح والتمثيل الإيماني والموسيقى التي تُبرز المهارة الفائقة في العزف. ومع أن الأورغن آلة تنحدر من أصل شرقي شأنها شأن آلة الأولوس إلا أن لوحات النقش البارز تشهد بأنها كانت معروفة في الغرب قبل أن يهدى الإمبراطور البيزنطي قسطنطين آلة منها إلى بيزان^(١٢٠) ملك الفرنجة في القرن الثامن. وكان الأورغن يصاحب الأغاني التي تُنشد في احتفالات البلاط، غير أن أهميته لم تكن لترقى وتذكّك إلى مستوى أهمية الأولوس في عصر ازدهاره.

الموسيقى الكنسية

كانت الموسيقى البيزنطية أشدّ جنوحاً نحو الفناء من الموسيقى اليونانية، كما كانت أوثق صلة بالنصوص المرتّلة وأحرّ خضوعاً لها. وثمة تشابه بين المكانة الاجتماعية الرفيعة للموسيقى عند اليونانيين القدماء وبين الطابع المهيب للموسيقى البيزنطية التي كانت تُعزف أثناء صلوات الكنيسة واحتفالات البلاط التي ألّم المؤرخون بتفصيلها عن طريق «كتاب المراسم» للإمبراطور قسطنطين السابع الملقّب بقسطنطين پورفروجيليوس (القرن العاشر)، وكذا عن طريق مشاهدات الرحالة الذين قدّموا لنا بكتاباتهم مادة تعين

على تخيل ما كانت عليه موسيقى البلاط . وكانت مراسم هذه الاحتفالات تتضمن ظهور مجموعتي كورال تبادلان الإنشاد وتغزلان في نفس الوقت الحزبين السياسين الأساسيين في البلاد وهما «حزب الزرق» و«حزب الخضراء» . وكانت تصطفان خلف ستار . ولعلها سمة وافدة من الشرق - بل إن طريقة الإنشاد كانت هي الأخرى شرقية الطابع ، إذ لم يكن الإنشاد يوزع على أدوار مختلفة الأنغام - كما هو الحال في الموسيقى الغربية - بل كان يؤدي - كأي موسيقى شرقية من أنغام موحدة^(١٢١) ولحن واحد . وكان الأورغن^(١٢٢) هو الآلة الوحيدة التي تصاحب الإنشاد في تلك الاحتفالات ، وكان يصنع - كما يروى الرحالة - من ذهب وقضة ، وإن لم يصل إلينا من المعلومات ما يتيح لنا معرفة طبيعة المصاحبة الموسيقية لآلة الأورغن ، وهو نفس النقص الذي نعانيه بالنسبة لطبيعة المصاحبة الموسيقية لآلة القيثارة اليونانية .

وكان للموسيقى البيزنطية نصيبها الذي شاركت به أيضاً في المهرجانات والاجتماعات الأسرية والاستقبالات وحفلات الزفاف ، كما كان البيزنطيون شديدي الاهتمام بإعداد حفلات موسيقية باللغة الروعة يهرون بها ضيوفهم من البرابرة ، واستطاع صناع الآلات الموسيقية البيزنطيون تطوير صنعتهم إلى درجة عالية اكتسبت معها أكبر قدر من التقدير . وكانوا يزعمون بأشمال قاعة العرش الإمبراطوري على آلات ذاتية الحركة^(١٢٣) تثير إعجاب الضيوف والسفراء ، مثل تماثيل الأسود القائمة إلى جوار العرش والتي تخفي آلات دقيقة تصدر عنها أصوات تحاكي زفير الأسود . وجدير بالذكر أن آلة الأورغن التي شاع استعمالها في الموسيقى الدنيوية ببيزنطة قد تغيرت وظيفتها عندما انتقلت إلى الدول الغربية وأصبح استخدامها مقصوراً على الكنيسة ، ولم تخرج من الكنيسة إلى قاعات الموسيقى إلا في أزمنة جد لاحقة .

وكانت ثمة نماذج متعددة من الأغاني تُشد في القصر الإمبراطوري ، أهمها ما سَمَّوه «بالهتافات»^(١٢٤) أو أغاني تمجيد الإمبراطور «ظل الله على الأرض» . وكان الإمبراطور يحمل لقباً مزدوجاً فهو «الملك» (بازيليسوس^(١٢٥) باليونانية) ، وهو «الأمير ذو البركة الرسولية» (إساپوستولوس^(١٢٦)) في الوقت ذاته ، ومن هنا اقتضى مركزه الجليل مراسم وطقوساً تتخللها أغاني «التحيات أو الهتافات» . وهي مقطوعات قصيرة من الشعر الغنائي تُشد في جميع الاحتفالات التي يحضرها الإمبراطور ، فضلاً عن أناشيد التمني بطول بقاء الإمبراطور^(١٢٧) وأغاني «التمنيات»^(١٢٨) وهي المقابل الدني لأناشيد التمني بطول البقاء وتُشد في تمجيد أباء الكنيسة الشرقية . وقد بقيت لنا أغنية من هذه «الهتافات» أنشدت في مدح الإمبراطور «يوحنا باليولوجوس» ، وأخرى من أناشيد التمني من عصر متأخر (القرن الرابع عشر) أنشدت في مدح البطريرك يوسف .

هكذا كانت التربة الحقيقية التي انبثقت منها الموسيقى البيزنطية ونظيرتها هي الموسيقى الكنسية . وبينما وصلت إلينا معلومات وفيرة عن التاريخ الموسيقى والنظريات الموسيقية وبعض أجزاء من نصوص الموسيقى اليونانية القديمة لم يلفنا شيء عن الموسيقى البيزنطية ذاتها . ومع أن أقدم عصورها (منذ القرن الرابع حتى القرن الثامن) لم يخلّف لنا آثاراً موسيقية إلا أن الفترة فيما بين القرن التاسع والقرن الثاني

عشر قدمت لنا قدراً لا بأس به، كما تزايدت معارفنا عن الموسيقى البيزنطية في القرن الثالث عشر. وعلى الرغم من ندرة الرسائل النظرية والتاريخية وخلو أغلبها إلا من معلومات مقتضبة أو تلميحات أدبية أو ملاحظات تمهيدية قصيرة تُصنّف لبعض المؤلفات الموسيقية، فإنها تعين المتخصصين على تصوّر سياق الموسيقى البيزنطية المبكرة برغم عدم دقتها وعجزها عن إبراز العلاقة بين الموسيقى البيزنطية والموسيقى الغربية المعاصرة لها وموسيقى الكنيسة الأورثوذكسية الأحدث منها عهداً.

ولقد قامت الموسيقى الكنسية البيزنطية على أساس شعر ديني نادر في ثرائه يتضمن عناصر نوعي القداس: القداس العادي و قداس المناسبات غير العادية. وما زالت الكنيسة تمتلك عدداً هائلاً من المؤلفات الشعائرية المشتملة على آثار الشعر والموسيقى التي يرجع تاريخها إلى ألف وخمسمائة عام، من بينها كتاب قطماوس (وبه أجزاء الأناجيل التي تُلى كل يوم من أيام السنة)^(١٢٩)، وكتاب مزامير داود مرتبة في عشرين مجموعة صغيرة^(١٣٠)، وكتاب القداس الخاص بأيام الأحد^(١٣١) (ما بين الأحد الأول بعد عيد العنصرة والأحد العاشر قبل عيد القيامة) وهي التي تنظم الشعائر وفق الدواوين الشعائرية الكنسية، وكتاب الحلّاجي المقدس^(١٣٢)، وكتاب رسائل بولس الرسول مرتبة للتلاوة كل يوم من أيام السنة^(١٣٣)، وكتاب القداس الخاص الذي يسبق عيد القيامة^(١٣٤)، ومجموعة الطقوس من بعد عيد الفصح إلى عيد حلول الروح القدس^(١٣٥). وإلى جانب هذه الأعمال المتداولة والمقرّرة هناك عدد لا يحصى من المخطوطات حفظت لنا مجموعة وافرة من الأناشيد التي مازال البعض منها يُرثَل في الكنائس إلى اليوم في حين بقي البعض الآخر لقيته الأدبية فحسب، ويوجّه مؤرخو الحضارة البيزنطية اهتماماً متزايداً إلى هذه المخطوطات. ولا ينطوي كتاب قطماوس على أهمية ذات بال فهو عبارة عن نصوص نثرية لم يطرأ على مادتها تغيير منذ القرون الميلادية الأولى لا تختوى على إيقاع شعري أو أية موسيقى، وإن كان الكتاب ذا أهمية كبيرة بالنسبة للمؤرخ لاشتماله على علامات الأداء التي كانت توضع أعلا سطور النص النثري أو أدناه، وكان يُطلق عليها اسم «طريقة التلاوة الحسنة» بصوت عال^(١٣٦)، وأغلب الظن أن يكون البيزنطيون قد نقلوها عن مصادر «سامية». وكانت طريقة «التلاوة الحسنة» التي كانت تجهل وقتذاك التدوين الموسيقي الحقّ - تشد استجلاء معاني الكلمات وذلك بتقسيّمت واضحة المعالم أثناء التلاوة من خلال تسع علامات أساسية حُبّها منها الإشارة إلى اثنين من بينها مما عمّ استخدامه في جميع التدوينات الحديثة وهما: «الثوثة» (،) والشرطة (-).

وتعدّ أشعار الأغاني والأناشيد من الأمور ذات الأهمية الكبرى لدارسي الموسيقى والشعر. وقد عرفت القرون الأولى للمسيحية أبيات الشعر البسيطة المكوّنة من مقاطع ثنائية مثل «أناشيد الكيروبيم» الشهيرة ضمن القداس. ومع القرن الثالث ظهرت أناشيد «تمجيد القديسين»^(١٣٧) التي ابتكرها سوريّان هما بارديسانس^(١٣٨)، والقديس إفرليم، وكانت يسيّر الأداء رغم ما تحفل به من إمكانيات ضخمة. وجاء

هذا الشعر الجديد للأناشيد غنائياً ملحمياً درامياً لشاهد من التوراة وسير القديسين طراً عليه التطوير ليفقد نموذجاً فنياً خاصاً يبدأ بمجموعة أبيات تمهيدية تتلوها أبيات طويلة ذات إيقاع مشابه^(١٣٩) و«مرجع» مشابه. ولقد استقرت الأناشيد البسيطة إلى جانب الأناشيد القديمة المركبة والمستحدثة، وكذا «الكانون»^(١٤٠) وهو نشيد أو ترتيلة طويلة تُرتَّل في المناسبات الكبرى، رسخت قواعدها الأصلية وزادت مادتها خصوصية بعد القرن الثامن فأضفت وهجاً جديداً على الشعائر الدينية البيزنطية. وانهج الشعراء القدامى مؤلفو الأناشيد نهج الرواد اليونانيين القدامى في القيام بتلحين أناشيدهم ومن ثم أطلق عليهم اسم «الشعراء الملحنين»، على حين اقتصر أحدثهم عهداً على مجرد تأليف النص الشعري وأطلق عليهم اسم «مؤلفي الأناشيد»^(١٤١). وهناك ثلاثة من كبار الشعراء الملحنين الذين عكفوا على تأليف وتلحين أناشيدهم على هذا النحو وهم القديس «رومانوس»^(١٤٢) والقديس «يوحنا الدمشقي» والبطريرك «سيرجيوس». ويعدّ نشيد «الترتيل واقفاً»^(١٤٣) وهو بمثابة شكر للمعزّاء مريم على حمايتها للقسطنطينية من هجوم قبائل «الأفار»^(١٤٤). كنزاً خالداً من كنوز الكنيسة الشرقية شأنه شأن النشيد اللوثري «إلهي قلعة منيعة»^(١٤٥) فيما بعد.

وجنما احتدم النزاع خلال القرون السابع والثامن والتاسع بين معطى الصور^(١٤٦) ومؤيديها طراً على كتب الطقوس الكنيسة اليونانية تغيير جديد، إذ حلّت أناشيد المدافعين عن الأيقونات^(١٤٧) المقدسة محل الأناشيد الشاعرية العظيمة التي ألفها رومانوس. وكان النموذج الجديد الذي ظهر وقتذاك باعتباره أرفع صيغة من صيغ التعبير الشعري المتداولة هو نموذج «الكانون»، وهو قصائد بالغة الطول تألف كل واحدة منها من ثمانية أو تسعة أناشيد، لكل نشيد منها لحنه الخاص الذي يتكرر مع كل بيت من الشعر. ويمكننا أن نبين خصائص هذه المؤلفات من «الكانون الأعظم» الشهير الذي كتبه «أندريا الكريتي» والذي يشمل على مائتين وخمسين بيتاً من الشعر. غير أن شعلة الابتكار العظيم للموسيقى البيزنطية ما لبثت أن انطفأت بعد القرن الثامن، ولم يظهر من المؤلفات حتى القرن الخامس عشر سوى أعمال تغلب عليها المحاكاة المجردة من الطرافة.

واستد الشعر خلال فترة ازدهاره إلى مصاحبة موسيقية تشمل على ميلوديات موجزة بسيطة [سونونيون ميلوس]^(١٤٨)، ينما استند في الفترة اللاحقة على أغنيات ذات زخارف ميلودية [أريون ميلوس]^(١٤٩) لعلها وافدة من الشرق. ومن العسير تحليل موسيقى تلك الفترة الأخيرة بسبب النزعات الفنية العنيفة التجلّية في الفن البيزنطي، فقد كان واضع النظريات يصرون على الالتزام بالمعلم الموسيقي والنظريات الموسيقية اليونانية القديمة بالرغم من أن هذه النظريات كانت قد انقرضت وقتذاك من صناعة الموسيقى وإن بقيت تُدرّس في مدارس الإمبراطورية البيزنطية دراسة جزئية. غير أن الممارسة العملية للموسيقى والنظريات المتعلقة بهذه الممارسة كانت تسير في طريق جديد يختلف عن الموسيقى

الكلاسيكية القديمة، حتى قبل انتهاء فترة الابتكار الأدبي العظيم (القرن الرابع حتى القرن الثامن)، وهو ما يؤيده المؤلف الذى ظهر باسم: «المواطن القديس»^(١٥٠) الذى يرجع تاريخه إلى نهاية هذه الفترة. ولقد آيد هذا الاتجاه أيضاً القديس يوحنا الدمشقى حين قام بجمع وتصنيف كتاب إنشاد القداس الخاص بأيام الأحد المعروف باسم: «كتاب الدواوين الكنسية الثمانية»^(١٥١).

وقد تميّز الغناء البيزنطى بإطالة النغم الأخير، وإذ لم تكن علامات التدوين الغربى المساعدة معروفة لمؤلفى هذه الموسيقى وقتذاك، كما لم تكن تقييمات الموسيقى المألوفة فى التدوين الحديث إلى فواصل موسيقية «مازورات» معروفة لهم بعد، فقد لجأوا إلى توزيع الميلوديات على فقرات النص وفقاً لمعانيها. ولقد سبق أن أشرنا إلى أن الموسيقى اليونانية القديمة كانت من طابع الميلودية العارية من كل مصاحبة هارمونية [أى مونودية] سواء فى الميلوديات التى تُنشَد من الغناء المفرد أو من الإنشاد الكورالى. والموسيقى البيزنطية - فى صورتها النقية غير المحرّقة - هى أيضاً موسيقى «مونودية» بامتياز ما كان يتجلى من حين لآخر فى أداء الكوروس بما قد يُستباح سميت بالموسيقى المصاحبة. وما تزال هذه الطريقة من الغناء سائدة حتى اليوم فى أنحاء الكنائس الشرقية التى لم تصل إليها الموسيقى الغربية.

تدوين الموسيقى البيزنطية

وما من شك فى أن طريقة تدوين الموسيقى البيزنطية قد تطورت مستقلة عن طريقة تدوين الموسيقى اليونانية الكلاسيكية، وينبغى احتسابها ضمن المنجزات الهامة للحضارة البيزنطية، فهى تدوين غنائى بحث يشمل على نوعين يُستخدم أحدهما فى الترتيل الموسيقى لأجزاء الإنجيل والآخر فى الغناء البحث، فإذا هذه الطريقة من التدوين تتيح لهم الانفتاح على عالم جديد كل الجدة. وكان البيزنطيون يستخدمون علامات ذات إشارات تصوّر الميلودية وسيرها دون أى توضيح قيمتها الزمنية، وذلك بدلاً من التدوين بالأحرف اليونانية التى كانت رموزاً تمتع اللبس بين النغم. ولم يكتمل تطور أقدم طرق التدوين إلا حوالى القرن الحادى عشر أو الثانى عشر، فشكّلت إشارات التدوين البيزنطى (نيما)^(١٥٢) فى مجموعات ثلاث أساسية ترجع إلى القرون الوسطى، تنفّر عنها مجموعات ثانوية عديدة ومجموعة واحدة أكثر حداثة، وهى علامات تشبه علامات «الثلاوة الحنة» ما يزال خبراء العلم الموسيقى عاجزين عن تفسيرها بطريقة أكيدة. ولم تلبث طريقة التدوين البيزنطى أن تغيّرت خلال الفترة من القرن الثانى عشر حتى القرن الرابع عشر، وأضافت الطريقة الجديدة إلى العلامات السابقة عدداً وفيراً من العلامات الجديدة أمكن عن طريقها تدوين كل الدقائق التى تشتمل عليها هذه الموسيقى والتعبير عنها. ثم كان الإصلاح الثالث الذى أثرى هذه الطريقة باستحداث رموز التأشير اليدوى التى كان يؤدّيها قائد المنشدين^(١٥٣)، وبذلك أمكن إدراج التسميات الزخرفية الصوتية [النقرشة]^(١٥٤) ضمن التدوين الموسيقى بما ساعد على الوقوف على أسلوبهم فى النقرشة بأكثر مما كانت تتيح طرق التدوين القديمة.

ومع أن الموسيقى البيزنطية لم ترق إلى مستوى الموسيقى العالمية مثل الموسيقى اليونانية الكلاسيكية، فإنها غدت ركيزة لموسيقى «المسيحية الشرقية» حتى عُدَّت على قدم المساواة مع الموسيقى «الجرىجورية». غير أن ثمة صلة وثيقة تربط بين هذين الفرعين من الترتيل «المونودي» [أى بدون المصاحبة الموسيقية أو الهارمونية] هي أن أصل الموسيقى الغربية لا يرجع إلى روما وإنما إلى القسم الشرقى من الإمبراطورية الرومانية، وكانت اللغة اليونانية هي اللغة الشعائرية للدين الجديد حتى نهاية القرن الثالث الميلادى. ومازال الجزء الأول من القداس الكاثوليكي يبدأ بعبارة يونانية هي: «كيرى إيصون»^(١٥٥) بمعنى «ياربَ ارحمنا». واستمر التأثير المنبثق من الشرق شائعاً فى الغرب عن طريق بيزنطة تتفاوت فعاليته قوة وضعفاً حتى بلغ الفروة خلال حكم البابوات المنحلدين من أصل سورى ويونانى [أثناء القرن الثامن] وظلّ هذا التأثير ملحوظاً حتى انقسام الكنيسة فى عام ١٠٥٠

الفصل الرابع

التَّزْيِيلُ الْجَرِيحُ

ظهر بالكنائس الغربية في أواخر القرن السادس أسلوب جديد للترتيل ابتكره البابا جريجوريوس الأكبر الذي وضع تقنياً لطقوس العبادة وأضاف إصلاحات شتى إلى أصول الموسيقى الدينية، فإذا الترتيل الجريجورى يلعب دوراً جوهرياً في توحيد موسيقى الطقوس الكنسية التي كانت تختلف باختلاف البلدان نظراً لانقطاع المواصلات واستقلال الفواصة بكنائسهم وصعوبة حفظ الألحان وتناقلها في غيبة التدوين الموسيقى الذي لم يكن قد ظهر بعد. وسمى الترتيل الجريجورى «بالترتيل المرسل»^(١٥٦) لعدم تقيده بأوزان إيقاعية سوى أوزان الكلمات نفسها، ولعدم اعتماده على الزخارف الموسيقية المنمقة^(١٥٧) التي تدور حول الأنغام الأصلية في الميلودية والتي كانت قد أدخلت ضمن الإنشاد الكنسى البيزنطى كما سبق ذكره.

وبهذا يكون جريجوريوس الأكبر قد أرسى قواعد الطقوس الكنسية المسيحية وزادها تدعيماً، كما احتفظ بأقدمها وهى طقوس الصلوات اليومية^(١٥٨) [وتسمى أيضاً «صلوات السواعى»] وترتيل المزامير «البصلموديات» والأنشيد ثم طقوس القداس. وتقوم طقوس الصلوات التسعة اليومية على ترتيل المزامير الملحنة «البصلموديات» بأسلوبى الترددات والمجاوبات الذى نشأ أصلاً بالأديرة السورية، والذى بدأ بمجموعتين غنائيتين من مناطق صوتية متعارضة، يمثل الذكور مجموعة الأصوات الحفيزة وتمثل الإناث أو الغلمان مجموعة الأصوات الحادة، وإن انتهى الأمر بتشكيل المجموعتين من الذكور.

ومن نماذج المزامير بطريقة المجاوبات مزموّر نور الرّيا «والآن يمكنك أن تطلق عبك يا سيّد»^(١٥٩) (فقرة ٨ من التسجيل الموسيقى). حيث تقوم مجموعة الذكور من طبقة الباريتون وحدها بإنشاد خط لحنى واحد يشتمل على عدد من النغمات لا تتعدى الأوكتاف، وتُشدّ الجزء الأول من هذا المزموّر بطريقة المجاوبات.

وقد دخل «النشيد» أو المديح^(١٦٠) ضمن المجموعة الموسيقية فى طقوس الصلوات اليومية [صلوات السواعى] منذ القرن السادس غير أن كنيّة روما ظلت تقاومه حتى القرن التاسع، ثم مالبت أن صار مصدرّاً للابتكار الموسيقى الكنسى طوال العصور الوسطى، نسوق نموذجاً له نشيد «فلتبتهج الأرض ابتهاجاً»^(١٦١) (فقرة ٩ من التسجيل الموسيقى).

القداس

ويتظم القداس - وفق الترتيل الجريجورى - أجزاء ثابتة لا يطرأ عليها تغيير^(١٦٢)، وأجزاء تتغير وفقاً لمناسبة إقامة القداس سواء فى الأعياد أو الاحتفالات الدينية^(١٦٣). أما أجزاؤه الثابتة فهى:

(أ) الفتحاح التضرّع^(١٦٤) Kyrie:

وتكون من تسع تضرّعات باللغة اليونانية التى هى لغة الكنيسة الشرقية: ثلاثة منها هى العبارة المستعارة من الطقوس الوثنية التى تعنى «ياربّ ارحمنا»^(١٦٥) Kyrie eleison، وثلاثة أخرى هى عبارة «يا مسيح ارحمنا»^(١٦٦) Christe eleison، وقد أضافها البابا جريجوريوس، والثلاثة الأخيرة تكرر للثلاثة الأولى (فقرة ١٠ من التسجيل الموسيقى).

(ب) تمجيد الرب^(١٦٧) Gloria:

حيث ينشد الكاهن عبارة «المجد لله فى الأعالي»^(١٦٨) Gloria in excelsis Deo، وتسمر جوقة الكورال فى إنشاد عبارة «وعلى الأرض المحبة بين القوم المحيّن»^(١٦٩).

(ج) الإيمان^(١٧٠) Credo:

ويبدأ باعتراف الكاهن بإيمانه بإله واحد^(١٧١) وذلك بتلاوة النصوص وإجراء الطقوس المذهبية التى تتميز بها كنيّة روما عن كنائس المذاهب الأخرى.

(د) القدّيس^(١٧٢) Sanctus:

وترديد هذه الكلمة التى تعنى «القدّوس» هو تقليد مأخوذ فى الأصل عن الترانيل اليهودية.

(هـ) الختام

بترديد عبارة «ياحمّل الرب الذى يحمل خطايا العالمين» ثلاث مرات^(١٧٣) Agnus Dei، وقد أضيف هذا الختام فى القرن الثامن.

وأما أجزاء القداس الخاصة التى تتغير وفقاً للمناسبات أو الأعياد الموسمية والنّى تسميها الكنيسة القبطية «بالأواشى الصغيرة» فهى:

(أ) فاتحة القداس^(١٧١) Introitus :

أو رفع بخور «باكر» الذى يميّز القداس الخاص عن القداس العادى بإنشاد فرقة الكورال عند دخول موكب الكهنة للطواف بأسكنة الكنية^(١٧٥)

(ب) التمهيد^(١٧٦) Graduale :

وهو جزء تصويرى موسيقى يسبق تلاوة نصوص الكتاب المقدس ، ويتكون من إنشاد كورالى يليه غناء منفرد ثم إنشاد كورالى يضم فى الكنية الغريبة مجموعة من الأناشيد أو المجاوبات المشتق أغلبها من مزامير داود ، والتي ترتل بعد إلقاء الجزء الخاص من رسائل بولس الرسول فى القسم الثانى من القداس المسمى «بالقسم التليعى» ، كتمهيد «راعيا»^(١٧٧) ، (الفقرة ١١ من التسجيل الموسيقى) .

(ج) تقديم القربان^(١٧٨) Offertorium :

وهو الجزء الذى تشده فرقة الكورال خلال تقديم الكاهن للقربان .

(د) التناول^(١٧٩) Communio :

وهو إنشاد جمهور المصلين بالاشتراك مع فرقة الكورال . ويضاف إلى القداس الخاص درسان دينيان مناسبان يرتلان على وتيرة واحدة من نغم واحد ، وينتهى الترتيل برفع صوت أو يخفضه بمقدار بُعد كامل عن النغم الأسمى . ويستطرد مُقدّم المرتلين فى إنشاد عدد من عبارات «التهليلات» و«الشكر لله»^(١٨٠) وعبارة «آمين»^(١٨١) أو «هليلويا»^(١٨٢) Alleluia ، وتستبدل التهليلات فى أيام الكفارات والمناسبات الحزينة بلحن الاستطالة الغنائية^(١٨٣) وهو شبه بلحن التمهيد غير أنه لا يرتل بطريقة المجاوبة بل بصوت واحد .

وعلى هذا النحو يمكن إضافة فقرات كورالية أخرى واستطالات غنائية من أغان فردية طويلة خلال وقفات الكاهن عن متابعة الطقوس تثبتت فى أذهان المصلين ما تلاه عليهم من النصوص ، مثال ذلك استطالة «يارب لا على حب خطايانا تعاملنا ولا على حب آثامنا تكافئنا»^(١٨٤) (فقرة ١٢ من التسجيل الموسيقى) .

إصلاحات البابا جريجوريوس الأكبر

وقد شهدت فترة الأربعة عشر عاماً التى أمضاها جريجوريوس الأكبر فى كرسي البابوية إصلاحات مهمة كان لها أكبر الأثر فى العصور التالية ، ومن أهم هذه الإصلاحات :

(أ) جمع الصيغ الموسيقية وتقنياتها وإعادة تأسيس مدرسة الغناء التي كان القديس سلفستر قد أنشأها في روما عام ٣١٤م وظلت تواصل رسالتها حتى عام ٣٣٥م ثم أعاد القديس هيلاديوس تأسيسها بعد قرن من الزمن. وقد عهد البابا جريجوريوس إلى هذه المدرسة بحفظ تراث الغناء الديني وتمتيع وفق تقاليد الخاصة، واعداد المنشدين الجماعيين والمرتلين الفرديين الذين تخصصوا في «الترتيل المُرسَل» الذي ابتكره جريجوريوس الأكبر نفسه.

وقد انتشرت «المجاوبات الغنائية» في العالم المسيحي بأسره وانتقلت إلى أيرلندا وأطراف إمبراطورية الفرنجة. وأضفت هذه المجاوبات [بأسلوبها الذي يقيم التعارض فيما بين مجموعتي الإنشاد] على موسيقى الكنيسة ملامحها طوال العصور الوسطى. ولم يكن الغناء الكورالي في عصر البابا جريجوريوس إنشاداً لأدوار موزعة بل كان لحناً واحداً تنشده فرقة المغنين معاً، على حين عُدَّ الغناء الفردي خروجاً على التقاليد وذلك لاستخدامه الإضافات الزخرفية، وأسند الإنشاد الذي كان يؤديه جمهور المصلين إلى طائفة من المغنين المدرَّبين تدريباً خاصاً حتى أصبح لكل كنيسة من كنائس روما فرقة منشدين خاصة بها.

(ب) توحيد لغة الإنشاد الديني

وقد أحلَّ جريجوريوس الأكبر اللغة اللاتينية محل جميع اللهجات المحلية التي سادت في أغاني الكنائس مثل لهجة الغال واللهجات الإسيانية، ولم يُبقَ إلا على بعض أناشيد أمبروزو بلهجة رافينا الدارجة.

(ج) التعليقات الثرية^(١٨٥):

وكان البابا داماسوس قد نقل من كنيسة بيت المقدس إلى الكنيسة الغربية طريقة إنشاد ميلوديات منقّحة (منقّشة) عند الأحرف الساكنة في نهاية الكلمات على غرار «أهات» الغناء العربي القديم، وقد استخدمت هذه الطريقة خاصة في ترتيل التهليلات إلى أن أصبحت أساساً للاستطرادات الغنائية التي كانت تُثبَّت بين أجزاء الترتيل الأساسية. وتناول الإصلاح الجريجوري هذه الاستطرادات جميعاً وأطلق عليها «التعليقات الثرية»، إذ كانت ميلوديات تلو النص الديني وكانت في بادئ الأمر من كلام مشور. وثمة نموذج مقتطف من التهليلات بعنوان «هَلِّلُويا: يا رب بقوتك يفرح الملك، وبخلاصك يتهيج»^(١٨٦) (فقرة ١٣ من التسجيل الموسيقي). ويبدأ الإنشاد بكلمة هَلِّلُويا بصوت مشد متفرد يعقبه ترديد المجموعة لذات الكلمة بنفس اللحن، يليه تنويع على لحن التهليل تعقياً على أصل لحن الكلمة، ثم يعود النشد الفردي مستطرداً الإنشاد الديني على نمط نغمي مماثل لنغم الاستهلال بتحرُّر وانطلاق.



Aduator hodie

sanguis proguata

tur. In quo syon filie

(د) الترتيل العرّسل

وقد اعتمد الترتيل الجريجورى على إنشاء ميلوديات عارية من الهارمونية، فكان أفراد الفرقة الكورالية يشدون أنغاماً متحدة الصوت أى من سطر لحنى واحد دون مصاحبة هارمونية، وهو من هذه الناحية شبيه بأسلوب الغناء العربى والشرقى القديم فى عدم اعتماده على الهارمونية بل على تعميم الميلودية بشئى الزخارف والاستطلاات.

وقد نظم جريجوريوس الغناء فى ميلوديات تكوّن مجموعة من ثمانية مقامات: أربعة منها تحمل أسماء يونانية هى المقامات الكنسية الأربعة الرئيسية، ويتكون كل منها من مسافة أوكتاف فوق نغمته الأساسية التى ينتهى عندها الغناء، وأربعة مقامات مشتقة من الأربعة الرئيسية وتتكون من المسافة الخامسة التامة فوق نغمة الأساس والمسافة الرابعة التامة تحتها. ويتخذ كل من هذه المقامات الأربعة اسم المقام الأساسى المشتق منه مضافاً إليه مقطع «تحت»^(١٨٧)، وأعطى المقامات الكنسية أرقاماً تُغنى عن استعمال أسمائها اليونانية، رئيسية كانت أم مشتقة (لوحه ٢٧)

المقام الأول : المقام الدُّورى	- من نغم رى إلى جوابه، ويرتكز على نغم رى
المقام الثانى : المقام تحت الدُّورى	- من نغم لا إلى جوابه، ويرتكز على نغم رى
المقام الثالث : المقام الفريجى	- من نغم مى إلى جوابه، ويرتكز على نغم مى
المقام الرابع : المقام تحت الفريجى	- من نغم سى إلى جوابه، ويرتكز على نغم مى
المقام الخامس : المقام الليدى	- من نغم فا إلى جوابه، ويرتكز على نغم فا
المقام السادس : المقام تحت الليدى	- من نغم دو إلى جوابه، ويرتكز على نغم فا
المقام السابع : المقام الليدى المختلط ^(١٨٨)	- من نغم صول إلى جوابه، ويرتكز على نغم صول
المقام الثامن : المقام تحت الليدى المختلط	- من نغم رى إلى جوابه، ويرتكز على نغم صول ^(١٨٩)

(فقرة ١٤ من التسجيل الموسيقى).

وجاء استخدام الأسماء اليونانية فى تسمية المقامات الكنسية الثمانية مخالفاً لاستخدامها فى تسمية المقامات اليونانية، وأصبح الاصطلاح الموسيقى الواحد يعنى مقامين مختلفين فى زمنين متباعدين، وإن لم يقف هذا عائقاً أمام تداول المقامات الكنسية الثمانية وانتشار استعمالها انتشاراً واسعاً.

كذلك ابتكر جريجوريوس أربعة أساليب للتلحين الموسيقى تستهدف إبراز معانى كلمات النصوص الدينية التى تُرتل فى الكنيسة وهى:

١ - أسلوب التلحين المقطعي^(١٩٠): ويقوم على مقابلة بين كل نغم من أنغام الميلودية ومقطع من مقاطع الكلمة .

٢ - الأسلوب الرمزي^(١٩١): ويقوم على مقابلة بين بضعة أنغام قليلة ومقطع واحد من مقاطع الكلمة .

٣ - أسلوب المزامير «البصلمودي»^(١٩٢) Psalmodic: ويقوم على مقابلة بين صوت بشري يؤدي نغماً وعدة مقاطع ، وهو ما يجرى عليه ترتيل نصوص الكتاب المقدس والمزامير «البصلموديات» .

٤ - أسلوب التنميق الزخرفي «المنمق»^(١٩٣) Melismatic: ويقوم على مقابلة بين العديد من الأنغام ومقطع واحد ، بالإضافة إلى استطالات زخرفية تنميقية وتعقيبات على غرار ما يجرى في إنشاد التهليلات مثلما هو وارد ب (فقرة ١٣ من التسجيل الموسيقي) .

الفصل الخامس

العصر الوسيط

موسيقى الأديرة الرومانية النزعة

دير كلوني

أطلق مؤرخو الفن اسم العصر الروماني النزعة «الرومانسك» على الفترة الواقعة بين القرن السادس والقرن الثاني عشر التي قامت موسيقاها الدينية على أساس الترتيل الجريجوري برغم انعدام تأثير روما على مظاهر الحياة خلال هذه الفترة. وجاءت هذه التسمية على غرار إطلاق اسم «اللغة الرومانية» على اللغة اللاتينية التي شاعت في أنحاء الإمبراطورية الرومانية، فقد كان الفن المسيحي الذي نما خلال هذه الفترة خليطاً من فنون الشمال والشرق الأسوى أكثر منه وليداً للثقافتين اليونانية والرومانية القديمتين، وذلك في أعقاب غزو البرابرة الزاحفين من شمالي أوروبا وانتقال مركز السيادة والحياة الاجتماعية والثقافية من روما إلى القسطنطينية التي ظلت مركز الإشعاع الفكري والحضارى طوال عشرة قرون عاشتها بقية بلاد أوروبا في ظلام حضارى وبؤس اقتصادى وإفلاس سياسى ظلت تصارع خلاله من أجل استعادة قوتها والظفر بثروات جديدة. وكان من الطبيعي خلال هذه الفترة أن تقع الكنيسة الغربية تحت تأثير حضارة الشرق البيزنطية وتقاليده البرابرة الشماليين وموسيقاهم القومية الميلودية البارزة الإيقاعات، كما كان لشارلمان فضل كبير في صهر الثقافات الرومانية والشرقية والبيزنطية في أسلوب موسيقى واحد لم يلبث أن بلغ ذروة الكمال، فإذا الإنشاد يتألف في عدد من الأديرة التي ما لبثت أن أصبحت معاقل مهمة لنشر الموسيقى الدينية الرومانية النزعة القائمة على فن الترتيل الجريجوري ولتطوير هذه الموسيقى أيضاً.

ولعب الراهب أودو رئيس رهبان دير كلوني دوراً مهماً هو الآخر في نشر الأسلوب الروماني النزعة في الموسيقى الدينية، فقد اهتم بتعليم الغناء الكورالى كما دَوّن طريقة تعليمه [للفناء الكورالى]

Missa pro Defunctis.

R. Requiem aeternam dona eis Domine
 Domine et lux perpetua luceat eis. Kyrie eleison
 qui hymnus Deus in Sanctis, et ubi reddatur vobis laus
 amen. Kyrie eleison mecum, ad laudem domini
 regni. Amen.
 Kyrie eleison. Kyrie eleison. Kyrie eleison.

(لوحة ٢٨) التدوين
 بالحروف اللاتينية.

في كتاب تعليمي أصاب نجاحاً كبيراً، وبلغت التراثيل المؤداة في ديره يوماً أكثر من مائة ترتيلة من الرمايز. وهو أيضاً الذي نظم الأنغام الموسيقية السبعة المعروفة لنا اليوم على هذا النحو [لا - سي - دو - ري - مي - فا - صول] ورمز إليها على التعاقب بالأحرف اللاتينية^(١٩٤)، فكان بذلك مبتكر أول تدوين للأنغام على الطريقة الحديثة بالأحرف بعد طريقة التدوين يرموز التذكّر^(١٩٥) التي ابتكرها البابا جريجوريوس الأكبر، وما تزال البلاد الناطقة بالإنجليزية والألمانية تشير إلى الأنغام حتى اليوم بهذه الحروف الأبجدية (لوحة ٢٨). كذلك قام بتحديد درجات الأنغام الموسيقية والأبعاد الموسيقية للمقامات الجريجورية بصورة دقيقة من خلال إجراء قياسات رياضية على آلة «المونوكورد»^(١٩٦) وكان نشر المقامات الجريجورية الثمانية [الأربعة الأصلية^(١٩٧) المأخوذة عن الإغريق والأربعة الإضافية^(١٩٨)] التي ابتكرها البابا جريجوريوس بنفسه [يتم عن طريق الحفظ والسمع من المشدين خريجي مدارس الغناء الجريجورياني إلى أن وضع أودو تدويناته في كبة التعليمية، فأمكن بفضلها تعليم المغنين في بضعة أيام القراءة الفورية للنوتات وإنشاد الموسيقى مباشرة بمجرد قراءة نصوصها الموسيقية المدونة دون التردّي في الأخطاء التي كانت تقع نتيجة الاعتماد على الذاكرة برغم التدريب الطويل.

وقد أدخل الراهب «جويدو دارنسو»^(١٩٩) في القرن الحادى عشر تعديلاً على طريقة الراهب «أودو»، عندما ابتكر أساس التدوين الموسيقى الحديث على المدرج الموسيقى ذى الخطوط الخمسة الأفقية التى تحصر فيما بينها مسافات أربع، ورتب الأصوات بحيث يوضع كل منها فى مكان خاص من الصف مهما تكرر فى الميلودية، وجعل بعض الأصوات تتخذ مركزها على الخطوط نفسها، على حين تقع غيرها فى المسافات المحصورة بين الخطوط، وبذلك تكون الأصوات المصفوفة على خط واحد أو التى تقع على مسافة واحدة مطابقة لبعضها البعض. واستبدل دارنسو بالحروف اللاتينية التى سُمى بها أودو الأنغام السبعة حروفاً أخرى هى التى نستعملها اليوم [دو-رى-مى . .] وهى الحروف التى تبدأ بها الآيات السبعة التى تشكّل نشيد القديس يوحنا^(٢٠٠) وقد بقى نغم «أوت» مستخدماً بين الفرنسين إلى أن استبدل به فيما بعد لفظ «دو» تخففاً، ويسرعى انتباهنا أن دارنسو قد اشتق اسم النغم السابع «سى» من الحرف الأول فى كل من الكلمتين «القديس» [سان] و «يوحنا».

وقد نظر كل من أودو وجويدو إلى الموسيقى على أنها فن يستهدف تمجيد الخالق والإعلاء من شأن الجمال الكونى من خلال الصلاة، على عكس بويثوس وزميله كاسيودوروس اللذين نظرا إلى الموسيقى على أنها جزء من علوم الرياضيات يفيد منه الفلاسفة لا الموسيقيون. وإذا كان دير كلونى قد تحول على يد أودو ودارنسو إلى مركز لنشر الإصلاحات الموسيقية التى اتجهت نحو تحسين الأداء الموسيقى والغناء الكورالى والترتيل الجريجورى بصفة خاصة، وصدر عنه الكتابان المهمان اللذان وضعهما «أودو» و«دارنسو»^(٢٠١)، فقد سجّل الفنانون قصة تطور الموسيقى فى نقوش بارزة رائعة الجمال فوق تاجين من تيجان الأعمدة التى تحمل القبة الهائلة لكنيسة «هيو» هى آية من آيات جمال المعمار والنحت والنقش البارز فى القرن الحادى عشر. ويتكون تاج كل عمود من أربعة أوجه، وتمثل هذه الأوجه الثمانية لتاجى العمودين الأنغام الثمانية التى ترتل بها الزامير «البصلموديات» المقدسة كما ترمز إلى الفضائل الإنسانية، مما يؤكد مكانة الموسيقى الرفيعة لدى رهبان دير كلونى.

ويتضمن الوجه الأول عبارة «هذا هو النغم الأول فى نظام الأنغام الموسيقية» وصورة فتى حزين يعزف على آلة وترية شبيهة بالعود لعلها تصور ترتيل كلمات البيت الرابع من الزمور الثالث والأربعين «ولسوف أبتهل عندئذ لله وحده فى عليائه، هو الذى منحنى المرح فى شبابى، فحمدك لك ياربى على نعمتك حمداً يلهج به لسانى على أنغام القيثارة. وأنت يافى. لماذا الشجن ولماذا ترهقنى بالقلق؟». ويرمز استخدام الآلة الوترية إلى قدرة الموسيقى على تطهير النفس من عناصر الشر وإضفاء الكنية عليها، على غرار قصة داود حين استعان بالموسيقى فى طرد عناصر الشر من نفس شاول، وهو الحادث الذى يصوره الكتاب المقدس باعتباره نبوءة بانتصار المسيح على الموت وقوزة على الشيطان (الوحدة ٢٩).

ونرى على الوجه الثانى الذى يمثل «النغم الثانى» صورة راقصة تفرح دفًا صغيراً لعلها تشير إلى أحد أبيات الترنيمة الثامنة والستين التى تُرتل عادة فى موكب فاتحة قداس «أحد السَّف»، وقد سار المنشدون فى المقدمة يتبعهم عازفو الآلات وبينهم فتيات يقرعن الطبول، ويلعب الدف فى هذا نقش دوراً فى إضفاء المرح وتنظيم إيقاع الموكب الذى يسبق إجراء طقوس القداس (الوحة ٣٠).

وسجل الوجه الثالث عبارة «النغم الثالث رمز قيامة المسيح» إلى جانب صورة آلة وترية من فصيلة «اللبرا» بعد أن أضيف إليها صندوق صوتى، وإن تكن فى الواقع إحدى نماذج آلة السنطير الشائعة فى القرن الحادى عشر، كما تمثل الآلة الأسطورية التى كان يعزف عليها داود أثناء ترتيل «الزمير»، وقد صوّرت أوتارها رأسية مشدودة على إطارها الخشبي الأفقى. وتشير هذه الصورة إلى افتتاح التضرّع حين يرد ذكر المسيح لأول مرة فى دعاء «كبرى البصون - كريستى البصون» أى ارحمنا ياربنا - ارحمنا يامسيح، وهو الدعاء الذى يردد ثلاث مرات رمزاً للثالوث المقدس (الوحة ٣١).

ويمثل النغم الرابع على الوجه الرابع إحدى أغنيات «التواح»^(٢٠٣) الجنائزية فى صورة شاب يفرع مجموعة من الأجراس الصغيرة التى تُشد تلك «البكايات» بمصاحبتها (الوحة ٣٢).

وقد نقشت الصور التى تمثل الأنغام الأخرى على أوجه تاج العمود الثانى غير أنها انطست بما لم يعد يفصح عن معالم العازفين وآلاتهم.

وتبين فى صور الأنغام مجموعتين من العازفين: مجموعة العازفين الواقفين أو السائرين فى المراكب الذين يستخدمون الدفوف والصنوج والأجراس وبعض أنواع الأبواق، ومجموعة العازفين الجالسين أو الساكنين الذين يعزفون على آلات وترية، وهو ما يشير إلى وجود نوعين من التراتيل هى: التراتيل الموكبية وكانت ميلودياتها من طبيعة بارزة الإيقاع على غرار ميلودية «المارش»، ثم التراتيل الساكنة الهادئة الإيقاع التى توحى ميلودياتها بعمق التأمل.

لحن الإنشاد

ولقد أثارت تعاليم «أودو» الطريق أمام ثقافة موسيقية غنائية رفيعة، كما أعانت على تطوير فن الإنشاد الكورالى، وظهر أسلوب توزيع الأدوار الغنائية المختلفة، وبدء المحاولات الأولى لأسلوب البوليفونية الغنائية الموزعة على عدة أسطر لحنية، وهو الأسلوب الذى ظهر فى القرون التاسع والعاشر والحادى عشر ولحقه التطور خلال العصر القوطى إلى أن بلغ الذروة فى عصر النهضة.

(الوحة ٢٩) معلم النعم الأول - مازف القيارة، تاج حدود كنيسة مير
نصور جبرودون.



(الوحة ٣٠) ملأمو القم الثاني: الراتعة باللق. تلح عمود بكثبة خير
تصوير جبرودون.



(الوحدة ٣١) ملأوا القم الثالث: رمز قيامة المسيح: آلة السطر (تاج
عمود بكنيسة هير - تصوير جيروفلون)



(الوحدة ٣٣) مقاهو النعم الرابع: المنيات الرابع الحظيرة. شاب يلعب
مجموعة الأجراس الصغيرة. تاج عمودين كنية هو. تصوير جبرودون.



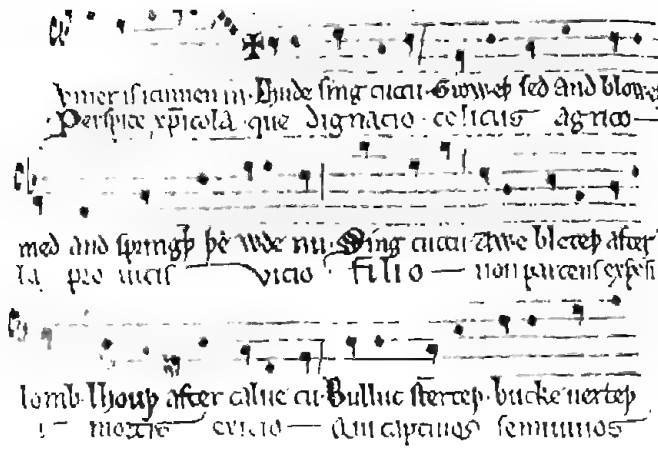
كان الغناء الجريجورى يشتمل على الميلودية المفردة المجردة من أى تنسيق هارمونى، إذ لم يكن يصاحبها أى نسج غنائى يختلف ميلوديته عن الميلودية المرتلة سواء كان ذلك أثناء الإنشاد من مفن منفرد واحد أم من جماعة من المنشدين الكوراليين، فعلى حين يرتل المغنى المنفرد الميلودية دون مصاحبة، يصاحبه المنشدون بميلودية واحدة بالذات فى «وحدة نغمية».

وقد أعان ظهور «الأورغن ذى الأنابيب» على تنظيم الأسلوب الموسيقى للغناء الفردى والكورالى بمدارس الغناء الملحقه بالأديرة «ذات التزعة الرومانية»، فقد كان الأورغن يعزف إثنى عشر نغماً منها ستة أنغام أصلية وستة ذات بُعد رابع أدنى من درجات الأنغام الأصلية^(٢٠٤). ومن هنا نقل بعض المغنين هذا التنسيق إلى الغناء فوزعوه على صوتين أحدهما الصوت الغنائى الأساسى^(٢٠٥) والآخر هو الصوت المصاحب المرتجل^(٢٠٦)، أى الذى يرتجله المغنى المصاحب للمغنى الأسمى بإنشاد الميلودية نفسها منقولة على بُعد رابع أعلى من الصورة الأصلية أو على بُعد خامس أدنى منها ومتوازية معها فى ارتفاع أنغامها أو هبوطها أثناء سيرها. وبعد التنسيق المبذون المرتجل المسمى «بالأورجانوم المتوازى»^(٢٠٧) - نسبة إلى الآلة التى أوحى بها - أولى بشائر الأسلوب البوليفونى المتعدد الخطوط الميلودية. وأوضح نموذج للأورجانوم الحر، هو نشيد «فليكن مجد الرب»^(٢٠٨) (فقرة ١٥ من التسجيل الموسيقى).

ولم يلبث الخططان الميلوديان المستخدمان فى إنشاد الطيقات الصوتية الأربعة [سويرانو - كونترالطو - تينور - باص]، أن تضاعفا وذلك بتكرار خط الميلودية الأصلية على بُعد الأوكتاف الأعلى أو الأدنى، وتكرار خط ميلودية الأورجانوم المرتجل على بُعد الأوكتاف^(٢٠٩) الأعلى أو الأدنى (لوحه ٣٣)، فإذا الخط الميلودى الأسمى يسير موازياً لخط الأورجانوم الذى جرت العادة أن يكون على بُعد المسافة الرابعة التامة تحت خط الميلودية الأصلية، بصاحبهما خطان متوازيان آخران أحدهما على بُعد الأوكتاف الأعلى من خط الميلودية الأصلية والثانى على بُعد الأوكتاف الأدنى من خط الأورجانوم، إلى أن تلتقى الخطوط الأربعة فى النهاية لتتشد معاً نغماً واحداً يمثل «خاتمة الإنشاد» أو «القطة»^(٢١٠)

وسرعان ما اهتزت قاعدة التزام التوازى المطلق بين خطوط الميلودية والختام بنغم واحد عندما أخذ تشد خط الأورجانوم يطيل فى إنشاد النغم الأخير [حتى سُمى بالتينور التى تعنى باللاتينية «المسك» وذلك

• Organum الأورجانوم هو أقدم مظاهر الهارمونية، بدأ التعرف عليه خلال القرن التاسع الميلادى، ويقوم على الهارمونيات التى تنشأ بشكل تلقائى عن الغناء الجماعى. ويتحدد وفقاً للطبقات الصوتية [سويرانو ومتزو سويرانو وألطور للنساء، وتنور وباص للرجال] حيث تتولد الهارمونية فى هذه الحالة عن الأداء المباشر للأصوات التى تتألف عادة من مسافات هارمونية [رابعة وأوكتاف]. وبعد كل ما طرأ على علوم الهارمونية فيما بعد بمثابة التطور العلمى فى مجال الاختيار والانتقاء [م. م. م. ت.].



(لوحة ٣٣) النبدون
الموسيقى «الأورجانوم». غناء
متعدد الأصوات من القرنين ١٣
أو ١٤ بالتدوين الروماني.

لإسماعه بالنغم وإطالة إنشاده له] في حين انطلق مُشد الميلودية الأصلية يرنجل على هواء خاتمة للميلودية الأصلية، بل لقد غدا هذا التحرر ضرورياً هروباً من المصادمات الصوتية المعية^(٢١١) الناجمة أحياناً عن إنشاد ميلودية أصلية من مقامات معينة موازية لخطوط أورجانوم مصاحبة. وهو ما دفع بعض الموسيقيين إلى كسر قاعدة الالتزام بالتوازي المطلق بين الميلودية الأصلية وخط الأورجانوم على بعد المسافة الرابعة تحت الأساس، وذلك باستخدام أبعاد موسيقية أخرى مثل الأبعاد الثاني والثالث والخامس والسادس، وإن أبقوا على الالتزام في البدء بنغم متحد بين الخطين والانتهاؤ بنغم متحد أيضاً أو بالنغم نفسه على بُعد الأوكلاف.

غير أن الخطوة الأولى نحو الكتابة الموسيقية بأسلوب «الأورجانوم الحر»، ظلت مقصورة طوال القرن العاشر على حالات التهرب من وقوع المصادمات الصوتية المعية، مثال ذلك نشيد «هللوا». فقد قام المسيح^(٢١٢) (فقرة ١٦ من التسجيل الموسيقي)، و«المجد لملك الملوك»^(٢١٣) (فقرة ١٧ من التسجيل الموسيقي)، حيث يبدأ الإنشاد بأداء كلمة «هللوا» مرتين في شكل نغمي مركب يعتمد على استطالة النغم في المقطع الثاني من الكلمة. ويا، وتُستطرد هذه الاستطالة النغمية في المرة التالية وكأنها تنمجة للشكل النغمي الذي تُوَدَّى به أول مرة، ويكون غناء لحن «هللوا» من خط ميلودي وحيد ما إن يتهى حتى يتداخل معه لحن خط الأورجانوم الذي ترتفع نغماته فوق طبقة الخط الأصلي من طبقة الباريون، وكلما انتهت شطرة من شطرات الشعر والنغم يلتقي الصوتان في قفلة من درجة صوتية واحدة.

ومع بداية القرن الحادى عشر قلّ اهتمام الموسيقيين بأسلوب «الأورجانوم المتوازي» الذي أطلقوا عليه أيضاً اسم «الأورجانوم الصارم»^(٢١٤)، بعد أن أحسوا فيه نوعاً من القيد على إبداعهم الفني،

وجنحوا إلى ممارسة حريتهم في اختيار الأبعاد الموسيقية التي يسيرون بها في مصاحبة الخط الميلودي الأصلي دون الاقتصار على مسافة الرابعة الثامنة، فحرروا خط ميلوديتهم الأصلية وخط الأورجانوم ليتلاءم مع إبداعهم الفني وأهدافهم الموسيقية، فإذا أسلوب «الأورجانوم الحر» يسيطر على مجال الموسيقى خلال القرنين الحادى عشر والثاني عشر. وتتجلى هذا الأسلوب بوضوح في دعاء «ملك الكون العظيم»^(٢١٥) من مجموعة مؤلفات الكنيسة الإسبانية خلال القرن الثاني عشر (فقرة ١٨ من التسجيل الموسيقى). ولم يقتصر هذا الأسلوب على الإنشاد الدينى داخل الأديرة بل خرج إلى عالم الموسيقى العريضة وظهرت له نماذج موسيقية رائعة خلال القرن الثالث عشر لاسيما في فرنسا وإنجلترا.

وتؤكد لنا المجموعات الشاملة للمؤلفات الموسيقية الفرنسية والإنجليزية بالإضافة إلى بعض الكتب النظرية الموسيقية أن عصر التأليف الموسيقى بالأسلوب البوليفونى قد بدأ وقتذاك وأنه لم يعد مقصوراً على الإنشاد الكورالى وحده بل تعداه إلى أداء المغنين المنفردين، ثم إنه لم يقتصر على الموسيقى الدينية وحدها بل شمل الموسيقى كلها. وما من شك في أن مدارس الغناء الدينى قد لعبت دوراً مهماً في تطوير أسلوب الأداء الذى أعان بدوره على تطوير الكتابة الموسيقية البوليفونية، وكانت مقطوعات «التهليلات» هي نقطة البدء في هذا التطوير الفنى، فقد كان الموسيقيون الدينيون يختارون النسابات المهمة لاستخدام أسلوب الأورجانوم الحر في الإنشاد باعتباره المجال الذى تتجلى فيه مواهبهم ومهارتهم الفنية، وهو ما كان يحدث في كاتدرائية شارتر بفرنسا عند إنشاد مقطوعات «التهليلات» في تراتيل عيد الغطاس [حلول الروح القدس^(٢١٦)] وعيد الفصح والأسبوع التالى له وفي عيد صعود العذراء^(٢١٧) وفي عيد القديس أوغسطين والقديس مارتن. وكان الأسقف الدلم^(٢١٨) (حوالى ٦٤٠-٧٠٩ ميلادية) أول من أشار إلى الغناء بأكثر من خط ميلودى على حين ظهر أول وصف تفصيلي للأورجانوم في مصنف مجهول المؤلف^(٢١٩) يرجع إلى القرن التاسع الميلادى أو إلى ما قبل ذلك بقليل، كما يأتي ذكر الأورجانوم في مقال لهوكبالد^(٢٢٠) بعنوان «المدرسة الهارمونية»^(٢٢١).

وظهر في إنجلترا خلال القرن الحادى عشر مخطوطان باسم «التراتيل والأدعية الإضافية في منشور^(٢٢٢)» يضمّان أكثر من مائة وخمسين دعاء بأسلوب «الأورجانوم الحر». ومع أن أحداً لم يصل بعد إلى حل رموز تدوينها الموسيقى إلا أنه قد تم الكشف عن أن أسلوبها ينطوى على اختلاف في حركة سير خطوطها الميلودية وتوزيع أصواتها الغنائية، وصعود خط ميلودية الأورجانوم عن خط الميلودية الأصلية على عكس ما كان متبعاً من قبل بهيوته عنه وهو ما يسمى بتقاطع الأصوات، الأمر الذى يميز أسلوب هذه الأدعية عن غيرها. ولم تلبث نهاية القرن الثاني عشر أن شهدت التمهيد لأسلوب

الأورجاتوم ذى الخططين المساعدين فى مقابل خط الميلودية ، وبداية الكتابة البوليفونية للأدوار الغنائية الثلاثة المختلفة ، وهو الأسلوب الذى تألق فيما بعد فى نموذج «الموتيت» (٢٢٣) .

موسيقى عهد الإقطاع الرومانى النزعة

ملحمة رولان

اعتاد مغنو فرنسا الجوالون فى العصور الوسطى إنشاد القصائد التى تحكى مآثر الأبطال الحقيقين أو الأسطوريين (٢٢٤) والتى يتراوح عدد أبيات الواحدة منها بين ثمانية وعشرة آلاف بيت مقسمة إلى فقرات مختلفة الطول يشدونها باللغة المحلية الدارجة - لا باللغة اللاتينية - وبمصححة عزف على آلة القيثارة أو الليرا . وتبرز من بين هذه القصائد «ملحمة رولان» (٢٢٥) التى تحكى قصة دارت أحداثها خلال عصر شارلمان يكشف طابعها وروحها عن تأليفها خلال القرن الحادى عشر وإن سجلها مخطوط من أكسفورد يرجع تاريخه إلى نهاية القرن الثانى عشر . وتتميز نصوص هذه الملحمة بعنصر الانتقالات المفاجئة فى أحداثها وأزماتها ، ويجو المعارك الحربية وتنوع شخصيات الأبطال من كبير الأساقفة «نيربان» إلى الملاكين المقربين جبريل وميكائيل اللذين وكل إليهما الهبوط إلى ساحات القتال وحمل أرواح الأبطال القتلى إلى السماء ، وتدور القصة حول انتصار النورماندين فى معركة «هستنجز» وغزوهم لإنجلترا عام ١٠٦٦م .

وقد اقتبست هذه القصيدة عن ثلاثة مصادر تاريخية مهمة ، أولها «وليم وماتيلده» التى كتبها جى داميان (٢٢٦) أحد رجال بلاط الملك «وليام» الذى توفى بعد معركة هستنجز بعشر سنوات (١٠٧٦) . وقد روى داميان فى قصيدته قصة «تايفير» الذى كان يتقدم جنود الملك «وليم» ويقذف بسيفه فى الهواء ثم يلتقطه مشدداً ملحمة رولان . والمصدر الثانى كتابات وليام مومزبرى (٢٢٧) بعد خمسين عاماً من المعركة التى أشار فيها إلى إنشاد الملك وليام للملحمة رولان ليشير حماسة جنده فى المعركة ، والمصدر الثالث هو «قصة رو» التى كتبها أحد فقهاء كاتدرائية بايو واستهلها قائلاً :

استطى تايفير المغنى الذائع الشهرة

صهوة فرس فارعة

وخطابه أمام الدوق

متنبهاً برولان وشارلمان

بأولير والأمراء المقطعين

الصرعى فى معركة رونين

وكان تايفير هذا موسيقياً ومغنياً وممثلاً إيمانياً يؤدى سرد الملحمة بإلقاء غنائى رائع تزيد روعته تعبيراته التمثيلية الإيمانية . وروى «ملحمة رولان» بعض أحداث الحرب التى دارت رحاها فى شمال

إسبانيا بين شارلمان وعرب الأندلس على مدى سبع سنوات. وكان «رولان» حفيداً للإمبراطور شارلمان وأحد الفرسان الإثني عشر صفوة محاربي ذلك العهد، وقد تركه الإمبراطور بإسبانيا ليحمي المؤخرة بفرقه خلال عودته بجيشه إلى فرنسا عبر جبال البرانس.

وجرت الملحمة وفق الأسلوب المتبع في الملاحم، والذي لا يجعل الهزيمة من نصيب بطل إلا بفعل القدر والحياة، فحدثنا عن «حيانة أحد أقارب «رولان» له مما أتاح لجيوش العرب مفاجاته هو وجنده بالهجوم وإبادتها لقواته، وإن نفخ رولان في بوقه قبل أن تخذم أنفاسه الأخيرة منادياً شارلمان وجيشه من بعيد. ثم نروي لنا الملحمة في جزئها الثالث قصة انتقام شارلمان لموت «رولان» من خلال معركة بطولية تلمع فيها السيوف والخوذات وتنطلق فيها الطبول والأبواق وتتجمع الخيول وترفرف الأعلام، ثم تنتهى القصة بعبارة: «هكذا كانت الأحداث عجيبة والقتال وحشياً».

وقد لجأ الشاعر في نصوص الجزء الثالث إلى أسلوب الحشد في التعبير عن الاستعدادات لمعسكر شارلمان، فإذا هو يكتف العتاد وأعداد الجند والمشار والمؤتمرات، ويصف كتاب جيش شارلمان العشر الواحدة تلو الأخرى، والفرسان الإثني عشر الواحد بعد الآخر، ومجموعة المقاتلين والأسلحة والذخائر والمعدات الحربية في تركيز يزيد من رهبة الصورة الذهنية في خيال المستمع. وجيش الشاعر كل قوى المسيحية وعقد لوائها لشارلمان، فجمع الفرنسيين والنورماندين والبافاريتين والألمان والبريطانيين تحت قيادته، وأضفى عليهم كل صفات المحاربين الشجعان الذين لا يهابون الموت، يكرّون فوق خيول فورية سريعة كالبرق في انقضاضها على العدو. ثم إذا بنا نواجه فجأة جحافل العرب محتشدة في موجات متتالية تزيد عشر كتاب على جيش شارلمان وتفوقه وحشية وضراوة وحبال للشر! مما يثير مخاوف جنود شارلمان، بل لقد صور الشاعر مظهرهم مثيراً للفرع برء وسهم الضخمة وظهورهم التي يكسوها شعر كثيف شائك كشعر رءوس الخنازير البرية وجلودهم الصلبة كالحديد فلا يحيق بها أذى وهو ما يجعلهم في غير حاجة لارتداء الخوذات أو الدروع الواقية أثناء القتال!

وقد تجنّى الشاعر عند وصفه للعقيدة الإسلامية فأحاطها بالإبهام وبالف في رسم صورة مادية لها، واتهم المسلمين بالإشراك بالله ونعتهم بالوثنية، وهى الأوصاف التي أشاعتها روح التعصب الديني التي كانت سائدة في معظم البلاد المسيحية في ذلك العصر. ويلتحم الفريقان ويستمر أوار القتال بين شارلمان وجنده وبين العرب بقيادة «البجانت» (وهو اسم عجيب لا ينع من صلة بالعرب) الذي تتمثل فيه كل الصفات الوحشية! على حين يمثل شارلمان وقار الشيوخ وحكمتهم واتزانهم وورعهم، وتحمّل شيخوخته لحبة ناصعة البياض بعد أن بلغ من العمر ثلاثة قرون! وهو يصغر كثيراً خصمه العربي الذي عاصر فرجيل وهوميروس! وينتهي القتال بأن يطرح القائد العربي شارلمان أرضاً، غير أن جبريل ينزل في اللحظة التي يوشك أن يُجهز فيها عليه فيمسّ جبهة شارلمان المغشى عليه وسرعان ما يفيق وتعود إليه قواه فيشبّ على خصمه ويفتك به ويتم له ولجيوشه النصر على العرب.

وقد وصلت النصوص الشعرية الكاملة لهذه الملحمة دون أن تصلنا أية معلومات عن موسيقاها أو ألحانها، مع أن المغنيين الجوالين كانوا يحملون على ظهورهم حقيبة جلدية يحفظون فيها التدوينات الموسيقية التي كانوا يعتمدون عليها في إنشاد أغانيهم برغم حفظهم لها عن ظهر قلب، ضماناً لعدم الخلط أو النسيان. ولعل ألحان «ملحمة رولان» لم تدوّن لبساطتها وشهرتها فلم تصلنا برغم وصول آلاف أغاني التروبادور والتروفير القرنين ونظائرهم الألمان والإنجليز، والتي أمكن نقلها إلى طريقتنا الحديثة في التدوين الموسيقي وعادة أدائها.

أغاني الجوليارد

ظهرت بين أواخر القرن العاشر والقرن الثاني عشر طائفة من القساوسة ومن طلبة العلوم الدينية اشتهرت بالمجون والسكر والعريضة والمرح، مضت تتجول في مدن أوروبا الغربية وريفها تنظم الأغاني في الإشادة بالخمر والمراة والربيع، وفي هجاء البابا والكنيسة ورجال الكهنوت، فاصبتهم الكنيسة العداً باعتبارهم طلبة نالوا قطعاً من الثقافة الدينية ثم ما لبثوا أن انحرفوا عن الدين خالعين رداء الكهنوت ساعين في طلب المغامرة والمتعة^(٢٢٨) وقد أطلق عليهم اسم «جوليارد»^(٢٢٩)، وهي كلمة اختلف في أصلها الشارحون، فعلى حين ينسبها البعض إلى «جولياس» الأسقف الأسطوري المغرم بالخمر والنساء، ينسبها البعض الآخر إلى كلمة «جولا» اللاتينية التي تعني الهم والشراسة وهو ما كانوا يمارسونه في حفلات النبلاء أو الفلاحين على السواء، بينما ينسبها غيرهم إلى تحريف كلمة «جالوت» العملاق الذي هزمه النبي داود. والذي كان موضوعاً للسخرية والهجاء في الأغاني الشعبية.

وقد تشكلت جماعات الجوليارد كما أسلفت من عدد من القساوسة الذين أفلتوا من إسار الرهينة، وشردوا في مسالك الحياة بعد أن وُصموا بتهمة الهرطقة، وانضم إليهم الكهنة المفسولون وطلبة العلم المنتشرون بين المراكز العلمية المختلفة. واتخذ هؤلاء وأولئك من الشعر والغناء تجارة يعيشون عليها أقرب إلى التسول من التجرار، وإن كانت ثنافتهم وإجادتهم للغة اللاتينية إلى جانب لغتهم الأصلية قد جعلتهم موضع تقدير الكثيرين من الأثرياء عشاق الموسيقى الرقيقة حتى ذاع صيتهم في كل مكان. وقد ازداد عدد هؤلاء المنشدين المتغنين بالكأس والقمار والربيع ومتع الحب الجسدي نقيض الحب العذري السائد بين مثقفي العصر أيامها، وأخذت السلطات الكنسية تطاردهم وتضعهم في صفوف المهرجين والممثلين الجوالين، غير أن منهم ظل شائعاً إلى أن اندثر تماماً خلال القرن الرابع عشر. وكان الجوليارد ينظمون أغانيهم باللاتينية المتأثرة بأوزان الأغاني الشعبية الفرنسية والألمانية ويستعرون ألحانها مما حفظوه من أغان دينية أيام دراستهم الكهنوتية، ويحشدونها على نغم أغاني الطلبة الأوروبيين بعبارات التورية والنقد اللاذع والفكاهات والمواقف المكشوفة والمغامرات الإباحية والخمريات.

وقد عرفنا أضخم مجموعة من قصائد شعر الجوليارد من مخطوط ضخيم عشر عليه عام ١٨٠٣ مصادفة في دير البندكتين ببورين في بافاريا كُتبت بعض قصائده في القرنين الثاني عشر والثالث عشر

باللغة الألمانية في حين كُتِبَ جزؤها الأكبر باللغة اللاتينية . وكانت هذه القصائد من إبداع مواطنين من شعوب مختلفة من الألمان والإنجليز والفرنسيين والإيطاليين ، قام الموسيقى الألماني المعاصر كارل أورف بتلحينها تلحيناً بديعاً تحت عنوان «كارمينا بوراتا» أى أغنيات بورين . غير أنه لم تصل إلينا سوى أغنية واحدة أمكن حل رموز تدوينها القديم وإعادة كتابتها بالتدوين الحديث حتى تَتَنى إنشادها وتسجيلها وهى أغنية «بالجمالك الذى بلغت روعته أن عبدتك فينوس نفسها!» (فقرة ١٩ من التسجيل الموسيقى) (٢٣٠)، وقد استعير لحنها من نشيد دينى هو «ياروما النبيلة» . وكان الجوليارد ينظمون كلمات أغانيهم على غرار أناشيد دينية متداولة مع قلب مضمونها رأساً على عقب والخروج عن وقارها الدينى إلى التفتى بمفاتن الحبية والشراب والعريضة .

الشعراء المغنون الجائلون

أغاني التروبادور والتروفيير (٢٣١)

ونشأت في فرنسا طوائف من مبدعى الأغاني الدنيوية يَخْصُون بها الطبقات العليا من المجتمع المحضر (٢٣٢) أطلق اسم «التروبادور» على مجموعتهم التى عاشت في مقاطعة بروفانس بجنوب فرنسا، في حين أطلق اسم «التروفيير» على المغنين الذين عاشوا في الشمال . وازدهر فن التروبادور بين نهاية القرن الحادى عشر ونهاية القرن الثالث عشر، وعُرف عنهم مائتان وأربعة وستون لحناً وما يقارب ألفين وستمائة مقطوعة شعرية . ومن أهم شعراء التروبادور الذين وردت أسماؤهم في المراجع المعروفة عن هذه الفترة ماركابودى جاسكونى (٢٣٣)، وبرنار دى فتادور (٢٣١) وجيرودى بورنيل (٢٣٥) وچيرودى دى ركيه (٢٣٦)، وبرتران دى بورن (٢٣٧) .

أما التروفيير فقد ازدهر فَنهم في فترة متأخرة عن فن التروبادور، وعُرف عنهم ما يقرب من ألف وأربعمائة أغنية وما يقارب أربعة آلاف مقطوعة شعرية . ومن أهم شعراء التروفيير كين دى يثون (٢٣٨)، وبلونديل دى نيل (٢٣٩)، وتيبو ملك نافار (٢٤٠)، وأدم دى لاهال الذى اشتهر بالمرحجة الغنائية «روبان وماريون» (٢٤١)

وكان التروبادور والتروفيير يمزجون بين الشعر والموسيقى في وحدة لا تتجزأ مستوحين فَنهم من موسيقى قدماء المغنين الجائلين (٢٤٢) المستمدة أصلاً من التمثيل الإيمائى ومن ممثلى (٢٤٣) الإمبراطورية الرومانية ومن مشدى المآثر، كما استلهموا المثل العليا من معارك حرب الأندلس ضد العرب ومن الحروب الصليبية . وكانوا يكتبون أغانيهم بلغتهم الفرنسية القديمة غير أنهم كانوا ينظمونها في أوزان وعروض تختلف عن الشعر الأوروبى، وفَسَّر البعض ذلك بتأثرهم باللغة العربية والشعر العربى الأندلسى (٢٤٤) . وقد استعار التروبادور والتروفيير قوالب التعقيبات التى تُشَدُّ بأديرة الرهبان - وخاصة دير كلونى ودير سان مارسيل بمدينة ليموج - لصياغة ألحانهم (٢٤٥) واشتملت هذه الأغاني على شتى

أنواع الحوار والمساجلات، وهو ما أعان على ابتكار عدة قوالب أهمها الأغاني التعقيبية ثم أغاني المساجلات والأغاني القصصية الشعبية والأغاني الراقصة.

وقد اشتقت الأغاني التعقيبية المنفردة^(٢٤٦) من التعقيبات الدينية التي تطوى على سرد لفصوص الكتاب المقدس والحروب الصليبية والتعلق عليها، وتحشد هذه الأغاني بَير البطولة أو قصص الحب المهدب، فإذا أنشدت المجموعة الكورالية جزءها الاستهلالي ثم أعاد أداءها مغن منفرد بعد كل فقرة سُبَّت بالقصيدة الكورالية التعقيبية «فيليه»^(٢٤٧)، مثال ذلك قصيدة آدم دى لاهال «الحيات الرقيقات»^(٢٤٨) التي اختتم بها مجموعة «أغاني الروندو»^(٢٤٩) (فقرة ٢٠ من السجيل الموسيقى). وتبدأ هذه القصيدة بلحن أساسي كورالي يوضح موضوع القصيدة، يليه استطراد في صورة غناء منفرد من صوت الباص*، يتكرر بعده اللحن الكورالي، ثم يعقبه استطراد آخر من صوت التينور** وتقوم خطة بناء الأغنية على التقسيم البنائي لنموذج الروندو الذي استُغل بعد ذلك في عهد الكلاسيكية الحديثة وظل مستخدماً حتى اليوم في كتابة الجزء الأخير من الكونشيرتو للآلة المنفردة والأوركسترا.

وقد وزع آدم دى لاهال الآلات الموسيقية المصاحبة بما يساعد على إبراز اللحن المتكرر والأقسام الاستطردية، فنسم المجموعة الموسيقية المؤلفة من ناي وألتي فيوليه قديمة هي القيول تينور [وكانت تنوسط القيولا الحديثة والفيولين الحديثة حجماً وصوتاً]، ثم آلة فيول الديسكانت التي تعزف خط الأورجانوم الحر مع مُشد خط الأورجانوم الحر أو تحمل محله كما في هذه القصيدة. وتبين مجموعة الآلات وهي مشتركة جميعها في عزف اللحن المتكرر داتماً، على حين تقتصر بعض الآلات على مصاحبة الغناء المنفرد الاستطردى وهي الناي والعود والقيول الديسكانت. وتلاحظ في هذه المجموعة الأوركسترالية المصغرة ظاهرة إبراز التقابل بين آلات النفخ والوتريات التي تتبادل الإنشاد. ويمثل الناي آلات النفخ على حين تشكل الوتريات من ثلاثة آلات قوسية بالإضافة إلى العود الذي يؤدي في المصاحبة الموسيقية لهذه القصيدة الغنائية التعقيبية دوراً يشبه الكونتراباص^(٢٥٠) إلى حد كبير.

وتتشكل أغاني المساجلات من سلسلة من الأغاني تمثل كل منها فقرة حوارية بالنسبة للأخرى بحيث تكتمل من مجموعها قصة أو مسرحية قصيرة ذات موضوع بسيط يسهل استباطه من خلال الحوار الذي تتبادله الأغاني القصيرة المتعاقبة التي تمثل شخصيتين رئيسيتين وشخصية ثالثة ثانوية. وكتب آدم دى لاهال مسرحية من هذا النوع تعد الأولى من نوعها في تاريخ الموسيقى أطلق عليها اسم «مسرحية روبان وماريون» ووزع أغانيها على ثلاثة أصوات: دور لصوت الكونترالطو ودورين للغناء من صوت

● Bass الباص أصمق طبقات أصوات الرجال وأشدها انخفاضاً، وأكثر النغمات انخفاضاً في التالقات الموسيقية [م. م. م. ت.].

■ Tenor أعلى طبقات صوت الرجال من حيث الحدة [م. م. ت.]

تينور، وقد اقتطفت أغنيتين شهيرتين من هذه المسرحية هما «روبان يجنى»^(٢٥١) و«إنى أظهر من جديد»^(٢٥٢) (فقرة ١٢١، ب من التسجيل الموسيقى).

أما الأغاني الشعبية القصصية المعروفة باسم «بالاد» فتروى ملاحم الأبطال، وقد شاعت فيما بعد وانتقل أسلوبها البنائي الحر الذي لا يتقيد بقيود التوازن بين الأقسام المختلفة للأغنية إلى موسيقى الآلات خلال العصر الرومانسى. وبين أيدينا من هذه الأغاني الأغنية الرابعة من مجموعة آدم دى لاهال وهى أغنية «رباه امنح عونك هذه الدار»^(٢٥٣) (فقرة ٢٢ من التسجيل الموسيقى) التى تؤدى مطلعها المجموعة الكورالية، ويجرى نسجها الموسيقى فى خطين: خط الميلودية الأصلية وخط ميلودية الأورجانوم الحر، وينشد الميلودية الأصلية الصوت الغنائى المنفرد بمصاحبة الناي جناً والثيول جناً آخر، وهى التى تؤدى خط الأورجانوم الذى يسير دائماً فى حركة عكبة لحركة الميلودية الأصلية من حيث اتجاه مارها.

وقد نظم التروبادور الأغاني الراقصة «استاميدا»^(٢٥٤) فى وزن معين يتواءم مع حركات أفدام الراقصين، فيصاحب الرقص الغناء مقدماً صوراً شبيهة باللوحات الفنية، ثم تطور قالبها إلى صورة المقطوعات الموسيقية للآلات مثل أغنية «أول مايو» (فقرة ٢٣ من التسجيل الموسيقى) التى كتبها رامبودى فاكيرا بلهجة إقليم پروفانس جنوبى فرنسا شعراً:

لامعنى لمباهج مايو لندأوة أشجاره،

او لشدو الطير على أغصانه،

او لتفتح أزهاره.

لا فتنة فى كل هذا ناسرنى يا حبيبى الغالى

إلا إن جاء رسولك

يهمس لى بدليل يكشف عن حبك.

والا حين أرى صدك لغيرى

قد أودى بحياته.

وكذا مثل أغنية «الاستاميدا» المعروفة باسم الرقصات الأربع الملكية^(٢٥٥) (فقرة ٢٤ من التسجيل الموسيقى) التى كُتبت لموسيقى الآلات دون غناء، ووُزعت على الناي وآلى فيول وعود وطبلة، وتقوم آلة مفردة بعزف اللحن الذى يرده من بعدها مجموعة الآلات أو تبادله ألتان مفردتان.

غير أن علينا كى نسبر غور هذه الأغاني الجميلة ونتذوقها أن نعزل أنفسنا عن مفاهيم حياتنا المعاصرة ونحيا فى بيئة أولئك الفرسان العشاق الذين اختلفت ظروف حياتهم عن واقعنا كل الاختلاف.

وكان الشعراء التروبادور والتروفير يرفون فى الكشف عن عواطفهم الفياضة وتفاينهم وإخلاصهم على غرار رامبودى فاكيرا فى أغنية «أول مايو» حين أدى فى جزئها الثانى يمين الإخلاص والولاء والحب لمعشوقته والزود عنها وحمايتها بقوله :

ركع العاشق،

رفع يديه يتوسل،

معاهداً على الإخلاص.

عندما آبلت المعشوقة

ترفعه من فوق الأرض.

نمنحه بعد الخاتم قبلة،

رمز الحب.

وقد يبدو لنا اليوم أمراً غريباً أن يتعاهد عاشقان على الحب دون زواج، بل قد تزوج المعشوقة من رجل آخر دون أن تتخلى عن إخلاصها لغارسها ولا تجد غضاة فى أن تلجأ إلى قس يبارك توحدهما معاً! فقد كان الحب لدى التروبادور ظاهرة صوفية، يبدأ بنظرة تثير من الوجد فيضاً أنيريا يهز وجدان القلب. وكان من المتعارف عليه مرور المحب بأربع مراحل: تطلع، ثم توسل، ثم استسلام، ثم عشق وهيام. فإذا ما بلغ الصب المرحلة الأخيرة أخذ على نفسه عهداً بالوفاء تُرجه قبلة. وما أكثر ما كان العاشق يتوجه هو وحيته إلى الكنبة لتوثيق العهد بالوفاء، بحيث «يضع كل منهما قلبه المشرب بالعشق بين ضلوع الآخر». على حد التعبير المتداول وتذاك. وفقاً للمراسم المتوارثة عن البحر الوثنى وعن الطقوس القديمة. وحين دبّ الشقاق بين الشاعر التروبادورى بيردى بارجاك ومحبوبته كتب إليها: «فلتقصد القس من جديد حتى لا تحملّ اللعنة على من تخلى منا عن عهده الذى قطعه على نفسه ولا يمتنى كل رباط جديد بالفشل. وعلى القس أن يمحو قداسة ميثاق حبنا ليمود كل منا حراً له الحق فى حب آخر».

وكان رامبودى فاكيرا أشهر شعراء بروفانس ابن بيروور أحد فرسان الإقليم الفقراء الذى أشجع عنه أنه مجنون لفرط نحمه لأفكاره وعواطفه الجياشة. وعمل ابنه رامبو «مرتل أناشيد» وعاش فى ضباقة الأمير وليم أورانج بعد أن برع فى إنشاد المآثر البطولية والأهاجى واكتب فى كنف الأمير شهرة ومالاً وفيراً، ثم مالبت أن رحل إلى مون فيرا وأقام بيلاط الركيذى يونيفاس حتى توفى بقصره عام ١٢٠٧ وقد هام رامبو بحب بياتريس أخت الركيذى وزوجة اللورد «نرى دكاوت»، وأبدع فى انشيب بها شتى

وأطلق عليها فيها اسم «الفارسة الشقراء»، وإذا هي تبادل الحب هي الأخرى وتعاوده على الهوى وفق تقاليد عصرهما، فأذاع مجدها وشهرتها في الأرجاء. وجرت عادة ناشري مجموعات أغاني التروبادور والتروثير في العصور الوسطى على نشر ترجمة لحياة مؤلفيها معها، ومن هذا المصدر استقينا ترجمة حياة رامبو التي اعتمدنا عليها هنا.

وكان التروبادور يهجون بقصائدهم أعداءهم السياسيين أو الشخصيين، كما تناولت أغانيهم العديد من الموضوعات، فعُرف من غنائهم: الكانزو^(٢٥٦) وهي أغنية الحب العذري، والبيرثنت^(٢٥٧) وهي أغنية الهجاء الساخر وتُغنى لوفيق لحن شائع متداول، والموتية^(٢٥٨) وتُغنى حداداً على شخص نبيل أو فارس يُشدها فارس في زميل اختطفه الموت غيلة، والريفية^(٢٥٩) وهي أغنية ينشدها فارس في حب فتاة ريفية ترعى الماشية، والمفضلية^(٢٦٠) وهي من الأغاني الخفيفة التي عادة ما كانت تغزل بصبايا المغازل، والفجرية^(٢٦١) وهي أغنية ينشدها صديق ساهر يرعى حبيبين من عيون العاذلين ومفاجأتهم، والصباحية^(٢٦٢) وهي أنشودة يغنيها العاشق بعد ليلة قضاها مع معشوقته، والإنج^(٢٦٣) وهي أغنية ساخرة، والملهة^(٢٦٤) وهي محاورة بين شخصين أو ثلاثة يجارون تماثيل ما أبدعه فاجتر في أوبراه أساطين الشعراء المغنين، وأنشودة المآثر^(٢٦٥) وهي تروى مآثر بطل من الأبطال، والسرينا^(٢٦٦) وكان لكل نوع من هذه القصائد عروض وأوزان خاصة بها تخالف عروض أغاني الكانزونا التي تُنظم للهوى العذري أو للمديح. ولم يسن للأسف الوقوع على تسجيلات أغاني الأهاجي، ولعل مرد ذلك إلى تعدد حل «رموز التذكّر» التي كانت تدون بها هذه الأغاني وإلى تلف المخطوطات التي تم العثور عليها.

وكان معظم هؤلاء الشعراء الموسيقيين - على عكس رامبو - من الفرسان ذوي الجاه والشراف العريض، ولكنهم كانوا على اختلاف أصولهم ووطناتهم يتصف أسلوبهم بالحياة، يعملون على تنمية الشعر والموسيقى من أجل الشعر والموسيقى فحسب، وتأكيداً لأهداف الترومبة التي تشد الإخلاص لله وللملك والمحبة على النحو الذي كان يردده الجميع في هذه الأبيات

لله روحى.

للساء فؤادى

للملك حباتى.

والشرف لى.

وكان شعراء التروبادور والتروثير ينظمون الشعر ويلحنونه، ويستعينون بموسيقيين من عامة الشعب من مرتلى الأناشيد والمغنين الجوالين لإنشاد أشعارهم والمساهمة في تلحينها بما حفظوه من الحان



(لوحة ٣٤) الرباب والقيولينه القديمة.

شعية . وكانوا يطفوفون معهم أنحاء البلاد ينتقلون من قصر إلى آخر ومن قرية إلى قرية ومن قلعة إلى أخرى واثقين من الترحاب بهم أينما نزلوا، فقد كان الأشراف يغدقون عليهم الأموال والجواهر والنبات، بل يستحونهم الصبح في بعض الأحيان.

وكان موسيقو التروادور يعهدون بموسيقاهم بعد اكتمالها إلى السّاخ الذين يدونون نصوصها وفق طريقة بدائية تعتمد على استخدام رموز للتذكّر شبيهة برموز تدوين «الغناء الجريجوري». ولم تبلغ هذه الطريقة الدقة اللازمة في تحديد المدة الزمنية للألحان وإن أبرزت ارتفاعها وهبوطها في سيرها المبلودي. وأعلنت النضن أن العازفين كانوا يرتجلون المصاحبة الموسيقية لهذه الأغاني على آلة الربابة أو القيول (قيولينه قديمة) [مصاحبة هارمونية بسيطة على الرغم من تأثير هذه الأغاني بالضبع الكنائس البوليفوني (الوحة ٣٤).

وقد لاقى مدوّنو هذه الأغاني بطريقتنا العصرية صعباً جسيماً تغلبوا على معظمها بفضل دراسة المميزات الأسلوبية للميلودية عصرها بالمقارنة بالعصور القريبة منها، كما اعتمدوا عند إعادة تدوينها على

طريقتا المقامية الحديثة التي اختصرت مقامات الكنيسة القديمة الإثني عشر إلى مقامين فقط هما المقام الكبير والمقام الصغير اللذين تقوم عليهما جميع السلاسل. كما أخضعوا تدوين الأغاني من ناحية الإيقاع إلى طريقتا الحديثة، بوضع الموسيقى داخل إطار الوزن الإيقاعي، وتقسيم الموسيقى وفقه إلى وحدات إيقاعية تشتمل كل منها على وحدات متساوية متكررة مساوية للوزن الإيقاعي العام «المازورات»، وإخضاع نص كلمات الأغنية لهذا الوزن وليس العكس، أى إخضاع الإيقاع الموسيقى لاسترسال وزن مقاطع الكلمات. وبعد صرف هذه الجهود المضيئة طُرحت هذه الأغاني لإمتاع المستمع الحديث بعد إدراجها ضمن البرامج الموسيقية في حفلات الكونسير، وذلك بمصاحبة آلات قديمة أعيد صنعها أو بمصاحبة آلات حديثة كالبيانو.

وقد ترك الشاعر برنارد دى فانتادور (١٢٠١ - ١٢٥٣) مجموعات شتى من الأغاني من بينها أغنيته العاطفية «حين أشهد القبرة تَحْلِقُ»^(٢٦٧) (فقرة ٢٥ من التسجيل الموسيقى) التي سُجِّلَت دون مصاحبة موسيقية بالآلات ولعل المغنى كان يعزف على القبول القديمة أو الليرا خلال غنائه لها. وهى من الأغاني المقسمة وفق معناها إلى مجموعات من الأبيات تأخذ كل مجموعة منها لحنًا مختلفًا عن لحن الأخرى، وقد كُتِبَ للإنشاد المنفرد بصوت الباريتون^(٢٦٨) كما خَلَفَ جراس بروليه^(٢٦٩) إحدى أغاني الحب الفروسى المعروفة باسم «لم أعد أحتمل البعاد عنك طويلاً»^(٢٦٩) (فقرة ٢٦ من التسجيل الموسيقى)، وهى أغنية لصوت منفرد بلا مصاحبة موسيقية صيغت من لحن واحد تتكرر الأبيات كلها وفقه، ووزنها الإيقاعي العام هو الوزن الثلاثى^(٢٧٠)

واستهوى فن الشعر الغنائى والفروسية النبيلة بعض الملوك فإذا هم ينخرطون فى زمرة الشعراء المغنيين مثل الملك ريتشارد الذى أثير الجدل حول صحة ما نُسب إليه من الشعر الغنائى، ومثل «تيو» ملك نافار (١٢٠١ - ١٢٥٣) الذى وضع أغنيته الشهيرة «كل ما أصبو إليه»^(٢٧١) وهى من الأغاني العاطفية المصوغة من لحن واحد والمكتوبة للغناء المنفرد من صوت التينور وقد سُجِّلَت دون مصاحبة موسيقية أيضاً، وهى شبيهة بأغاني القصص العاطفية الحديثة [الرومانس] (فقرة ٢٧ من التسجيل الموسيقى). وخَلَفَ الشاعر المغنى «جيو» من مدينة ديجون أغنية مماثلة هى «أغنى من حشاشة قلبى»^(٢٧٢) من النوع القصصى العاطفى، وضع لها لحنًا واحداً بصوت السوبرانو المنفرد يتكرر فى جميع أبياتها (فقرة ٢٨ من التسجيل الموسيقى). ومن الأغاني العاطفية المماثلة أغنية «كل من وقع فى حبال الحب»^(٢٧٣) لشاعر من من مجهول غير أنها تنجح إلى إيضاح الإيقاع وخفة اللحن، وقد أُنشدت مصاحبته لمجموعة آلات موسيقية هى الناي والقبول والعود والطلبة (فقرة ٢٩ من التسجيل الموسيقى).

لقد غمر شعراء التروبادور والتروثير القرن الثالث عشر بأغاني الرقص التي كانت تُغنى بمصاحبة موسيقية أو تُعزف موسيقاها دون غناء، ولم تقتصر نماذجها على «الروندو»^(٢٧٤)، والاستاميدا بل شملت كذلك «الروتا» أي الدائرة أو الجولة [إشارة إلى جولة الشباب الليلية للفناء والرقص أمام الدور]، ويتألف نموذجها من لحن واحد بارز الإيقاع يدير في حركة تدرّج في الإسراع حتى النهاية دون أن تشتمل على ذيل للختام. وكانت مقطوعات الرقص الموسيقية تُعزف على آلة واحدة كالناي بمساعدة الطلبة كما في الاستاميدا الملكية السابعة (فقرة ٣٠ من التسجيل الموسيقي)، أو على الفيول ديكانت و فيول تينور (فقرة ٣١ من التسجيل الموسيقي)، أو على آلتين من آلات الناي الوحيد المبسم إحداهما سوپرانو^١ والأخرى ألتو^٢ (فقرة ٣٢ من التسجيل الموسيقي)، أو الناي المفرد السويرانو (فقرة ٣٣ من التسجيل الموسيقي). ونشترك آلة الناي مع الطلبة والوترات [التمثلة في فيول ديكانت وآلتين فيول تينور] بحيث تقابل آلة النفخ مع الوترات في نموذج «الروتا» (فقرة ٣٤ من التسجيل الموسيقي)، كما يشترك أحد الموسيقيين في أداء الإيقاع بالتصفيق يديه، وهو ما أعان على ظهور الفرق الموسيقية والكتابة الموزعة لها خلال عصر الباروك ثم في العصر الكلاسيكي المحدث.

موسيقى المغنيين الجانليين^(٢٧٥) بإنجلترا ونورمانديا «المينسترل»

وقد قدّم مغنو إنجلترا ونورمانديا الجانليون «المينسترل» ثلاثة نماذج من الأغاني: الأول نموذج «الدائرة» المعروف والذي يتشكل من لحن واحد تزداد سرعته تدريجياً حتى النهاية بلا خاتمة مثل أغنية «ما أقبل الصيف»^(٢٧٦)، الكورالية المصوغة باللغة الأنجلوساكسونية القديمة والموزعة على ستة أصوات غنائية.

والنموذج الثاني هو نموذج «الكارول»^(٢٧٧) الذي يشبه نموذج الفصائد الغنائية الكورالية التعقيبية «الفيرليه»^(٢٧٨)، وقد اشتق هذا النموذج من القوالب الكنسية وإن تضاربت الآراء بشأن اشتقاق كلمة «كارول» من كلمة «كيرى إليصون» التي تعني طلب الرحمة، وأصبحت «الكارول» اليوم تعني أغاني عيد ميلاد السيد المسيح، ونجد نموذجاً لها في أغنية «كلمة الأب تتجدد»^(٢٧٩) التي كتب نصوصها اللاتينية مؤلف مجهول والتي تنشدها المجموعة الكورالية (فقرة ٣٥ من التسجيل الموسيقي).

وأخيراً النموذج الراقص الذي نجده في صورة «اللعن الشعبي الإنجليزي». وثمة ألحان ثلاثة وضعها مؤلفون مجهولون موزعة على آلتين من آلات الفيول القوسية وعلى آلة كورنو إنجليزية^٣ [وهو

■ Soprano سوپرانو أعلى طبقات الصوت النسائي [م. م. م. ث]

■ Alto ألتو أكثر طبقات الصوت النسائي انخفاضاً. وهذه الكلمة هي الصيغة المختصرة لكلمة كونترالطو Contralto [م. م. م. ث].

الزممار الذى ينشد أنغامه من طبقة الكونترالطو بالمقارنة بشقيقه الأوبوا الذى ينشد أنغامه من طبقة السوبرانو^١ وعلى الطلبة المعروفة فى العصور الوسطى باسم «تابور»^(٢٨٠)، غير أن هذه الآلات لا تتوزع موسيقاها وفق سطور لحنية مختلفة بل تُنشَد جميعها لحناً واحداً وأنغاماً واحدة برغم اختلاف طبقاتها، فقد كُتِبَ بأسلوب الميلودية الواحدة «الهوموفونية»^٢ لا بأسلوب الهوليفونية المتعددة الخطوط الميلودية، مثال ذلك الألحان الإنجليزية الراقصة الثلاث من القرن الثالث عشر (فقرة ٣٦ من السجل الموسيقى).

المينيزينجرز أو الشعراء المقثون بألمانيا

تألفت فى جنوب ألمانيا منذ عام ١١٧٠ حتى عام ١٢٣٠ جماعة من الشعراء المغنين الذين برعوا فى إنشاء أغاني الغزل والحب المهذب والفروسية أطلق عليها اسم مؤلفى ومنشدى الغزل الرنيع^(٢٨١) «مينيزينجرز» ويُعرفون أيضاً بأنهم فنانون الحب البطولى، وازدهر فنهم فى ألمانيا خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر امتداداً لحركة التروبادور والتروثير فى فرنسا، وتشبه أغانيهم إلى حد كبير أغاني التروبادور والتروثير فى تركيبها. وقد نهض هؤلاء الشعراء بتطوير أسلوب الفرنسيين، متأخرين عنهم بما يقرب من القرن دون ابتكار نماذج جديدة على نحو ما فعله الإنجليز حين ابتكروا نموذج «الكارول» بتطوير نموذج الفيرليه الفرنسى ونموذج اللحن الشعبى الراقص عن نموذج الأغنية القصصية الفرنسية «الرومانس»^٤. وكان المينيزينجرز يستخدمون الإيقاع الثانى^(٢٨٢) بجانب الإيقاع الثلاثى^(٢٨٣)، كما استخدموا المقام الأيونى (الكبير)^(٢٨٤) بجانب المقامات الكنيسة القديمة، وخاصة المقامين الجادين الدورى والفريجي.

واصطبغت أغاني المينيزينجرز بمسحة دينية تُصفى القداسة على عواطفهم الرقيقة مقتبين ألحانهم من أصول كنسية. ونلمس التأثير الدينى واضحاً فى أغنية «إنى ثابت أبداً فوق العرش»^(٢٨٥) (فقرة ٣٧ من السجل الموسيقى) التى كتبها فراونلوب^(٢٨٦) (المتوفى حوالى ١٣١٨) للغناء المنفرد من صوت الباريتون وصاغها فى قالب الرومانس.

ويعتبر فالتر فون در فوجلفيد^(٢٨٧) (١١٧٠ - ١٢٣٠ تقريباً) وفولفرام فون إشنباخ^(٢٨٨) أشهر المينيزينجرز وأهمهم، وقد كتب الأخير منهما القصتين الغنائيتين باريسفال^(٢٨٩) وتيتوريل^(٢٩٠)، وكانت قصة باريسفال هى المصدر الذى استلهم منه فاجنر آخر أعماله بذات العنوان.

ولم يكن جميع المينيزينجرز من دعاة الهوى البطولى العفء، فقد شدَّ عنهم نيتارفون رويتال^(٢٩١) الذى عاش فى مطلع القرن الثالث عشر، إذ تحوّل عن الأغنية الصوفية النقية المضمّنة بالبطولة إلى

■ Homophony الهوموفونية هى الغناء من خط نغمى واحد، وقد تصاحبه ركائز هارمونية. وقد لا تصاحبه [م. م. ت].

الأغنية الجنسية الشبقة التي تناول حياة التحرر والانطلاق البيهيمي، كما ألف الكثير من الأغاني الخفيفة ذات الطابع الريفي.

وعاشت أغاني «المنى»^(٢٩٢) من عصر شيرفوجيل^(٢٩٣) (حوالي ١٢٠٠ ميلادية) حتى عصر هوجوفون مونتفورت^(٢٩٤) (١٣٥٧ - ١٤٢٤) وأوزفالد فون فولكشتاين^(٢٩٥) (١٣٧٧ - ١٤٤٥)، أي أنها عمرت طويلاً بعد انتهاء عصر المينيزنجرز وتغلغلت فيما تلاه من عصر أساطين الشعراء المغنين.

وجاءت أغاني المينيزنجرز في صيغ وقولب متعددة، أهمها «الليده»^(٢٩٦) و«التاجليده»^(٢٩٧) أي أنشودة النهار وهي تشبه أنشودة الفجر الفرنسية، و«الليش»^(٢٩٨) التي تشبه اللاي الفرنسية أيضاً، و«الشبروخ»^(٢٩٩) أي المثل الشعبي الشائع.

مايسترزنجرز^(٣٠٠) : أساطين الشعراء المغنين

ونشأت طائفة أخرى بين القرنين الرابع عشر والسابع عشر عُرفت باسم «أساطين الشعراء المغنين» [مايسترزنجرز] ولم يكن لهم بريق متشدد قصائد الغزل الرفيع غير أنهم كانوا أقدر منهم من الناحية الأكاديمية على صياغة الشعر الغنائي. وكانت تجمعهم هيات خاصة ذات نظم محدّدة ينقسمون داخلها إلى فئات تتدرّج صعوداً من الناشئين إلى المغنين والشعراء ثم أساطين الشعراء، ولم يكن أحد منهم يرتقى من فئة إلى أخرى إلا بعد إثبات جدارته في الميارات الدورية. وكان لأسلوبهم الغنائي قواعد ثابتة، ويعتمد شعرهم على الروى البدني «المطلع القافية»^(٣٠١) وإن اقترب من النثر في بساطته. وقد تأثر بهم فاجنر في استغلال هذا النوع من الشعر فيما بعد وكتب عنه قائلاً: «تحمل الأغنية في طياتها كل بذور الفن الأساسي للشعر، تلك البذور التي تكون في الواقع مبررات الأغنية نفسها. ولا شك في أن العمل الفني الذي يستطيع تحقيق هذه المبررات هو أرقى أشكال العمل الفني الإنساني، وأعنى به الدراما الحقة». فقد رأى فاجنر أن أولى مراحل النطق بالحرف هي الجرّس، ولكل حرف جرّس يتميز به عن غيره ويتفق ومخرجه، والحرف لا يتصوّر منطوقاً إلا إذا صحبه حرف من حروف الحركة، وهذه هي المرحلة الثانية في النطق عند فاجنر، وهما معاً - أي هذا الحرف المنطوق مع الحركة - يكونان ما يسمى بالمقطع، ومن تلك المقاطع تتكون الكلمات. وهذا المقطع الذي بعده فاجنر الجذم أي المقطع الأصيل من الكلمة بشكل نعمة ذات رنين متميز، وهذا الجذم هو الذي اتبنى عليه الشعر الألماني القديم غير أنه لم يجرّ كما هي الحال في الشعر الألماني الحديث، بل جاء بدايةً تبنى عليها الأيات شأنها في ذلك شأن القافية تماماً. وإذا كان هذا الجذم المطلعي يُقْفَى عليه القصيدة، لهذا أنرتُ تسميته «المطلع القافية».

ونكرر هذا الجذم على صور متقاربة حروفاً متفقة جرّساً بشكل نعمات متشابهة ترتاح لها النفس وتأنس بإيقاعها، وتكون المعاني معه أيسر تلقياً، والكلمات أعمق دلالة، ثم هو أقوى على جمع شتات

الموضوع فى الذهن، إذ أن هذا التشابه فى «المطلع القافية»، يحمل فى طياته صورة شاملة للمفردات التى تنطوى تحت وكأنها كلها ذات أثر واحد وقُعمًا وإحساساً، وإذا إحساس النفس بها واحد وشعورها بها لا يختلف. وذهب فاجنر إلى أنه حينما جاوز الشعر هذه المرحلة القديمة إلى مرحلته الجديدة خرج عن تلك الوحدة الجامعة إلى نوع من التوزيع، ولم تعد القصيدة ملتزمة بمسيرة المطلع بل خرجت عن حظيرة هذا الجرس اللفظى إلى قصد المعنى وتخيره له الفاظه المختلفة المتباينة، فإذا الشعر بين يدي صورة أخرى من الكلمات التى يتطلبها المعنى ولا يتطلبها الجرس. ونحن حين نجعل المطلع محوراً غيرنا حين نجعل القافية هدفنا، فنحن فى الأولى نلتزم اللفظ بجرسه نضم إليه ما يشبهه وقُعمًا، ونحن فى الثانية فى حلٍّ من هذا القيد، ههنا أن نتهى إلى وقفة مجانية فحسب. وكان هذا عند فاجنر خروجاً عن النغمة الرابطة مما أفقد الشعر صلته الموسيقية الموحدة بين أشناته، ولم تعد صورته تلك الصورة المقيّدة بل أصبح ذا صورة مطلقة، وبعد أن كان حديث الوجدان أصبح حديث العقل، ولم يعد الناس يتلقونه بأحاسيسهم بل أصبحوا يتدارسونه فكراً، وغدت موسيقاه على نحو ما عليه موسيقانا اليوم مطلقة لا تجتمع على جرس موحد^(٣٠٢).

وبين اللحن الراقص «أنوجهُ شكواى لملك»^(٣٠٣) الذى وضعه أوزوالد فون فولكنشتاين (١٣٧٧ - ١٤٤٥) (فقرة ٣٨ من التسجيل الموسيقى) أنهم لم يحرزوا تقدماً عن التروبادور والتروفير سواء فى الأسلوب أو التوزيع أو نوعية الآلات نفسها، فقد ظلوا يستخدمون الناي الكبير والقيول والعود حتى القرن الخامس عشر، وهو ما يتضح أيضاً من الاستماع إلى أحد أغاني فولكنشتاين نفسه التى كتبها للمجموعة نفسها من الآلات بالإضافة إلى مجموعة كورالية من أصوات للرجال موزعة على ثلاثة خطوط بوليفونية وهى أغنية «بهذا القلب السليم النية»^(٣٠٤) (فقرة ٣٩ من التسجيل الموسيقى).

ومن بين أهم أساطين الشعراء المغنين كونراد ناختنجال^(٣٠٥)، وباستيان ثيلت^(٣٠٦)، وأدم بوشمان^(٣٠٧)، وهانز زاكس^(٣٠٨) الذى خلده فاجنر هو ومدرسة أساطين الشعراء المغنين جميعاً فى أوبراه «أساطين الشعراء المغنين فى نورنبرج». ويرجع إلى أساطين الشعراء المغنين فضل المحافظة على الأنماط الموسيقية التى كانت شائعة قبلهم والعمل على ازدهارها فى بيئتها الجديدة لمدة قرن من الزمان، بالرغم من أنهم لم يستحدثوا أية قيم موسيقية ذات شأن، إذ تركزت كل جهودهم فى تجويد الأداء وإرساء تقاليد معينة لهم لا يحدون عنها فى هذا المجال. وشهدت الأيام الأولى لحركة أساطين الشعراء المغنين تكوين أول جمعيات موسيقية مستقلة عن الكنيسة، كما شهد عام ١٤٨٢ تأسيس «الأكاديمية» فى بولونيا بإيطاليا وأخرى فى ميلانو، وإن كانت معرفتنا بحقيقة طبيعة هذه الجمعيات والأكاديميات معرفة غير دقيقة.

وقد نشأت المحاولات الأولى لأسلوب البوليفونية خلال القرن العاشر والقرن الحادى عشر والنصف الأول من القرن الثانى عشر فى الأديرة الرومانية النزعة «الرومانسية» المتناثرة فى أنحاء القارة

الأوربية. ولم تتركز زعامة الموسيقى في منطقة واحدة إلا في منتصف القرن الثاني عشر بعد أن تبرأت باريس مكان الصدارة بفضل النهضة العلمية بجامعة باريس وضمتها لجهابذة العلماء من أمثال القديس سان برناردى كليرفو (١٠٩٠ - ١١٥٣) وبطرس إيلار (١٠٧٩ - ١١٤٢) والقديس جون السولبرى (المتوفى عام ١١٨٠) وبطرس اللومباردى (المتوفى عام ١١٦٣)، فضلاً عن كاتدرائية نوتردام بباريس التى حققت مدرستها للغناء مستوى فنياً عالياً، عندما اختير بطرس اللومباردى أسقفاً لها.

الفن القديم «آرس أنتيكا»

وكان نهوض مدرسة للتأليف الموسيقى في مطالع القرن الثاني عشر وفق أسلوب البوليفونية في كاتدرائية «نوتردام» بباريس عام ١١٦٣، بداية ظهور زعامة الموسيقى الحقبة في القارة الأوروبية، وقد عُرف أسلوب الموسيقى الذى ابتكر فى هذه المدرسة «بالفن القديم»^(٣٠٩) فى مقابلة مع الفن الذى ظهر بعد ذلك بفرنسا وإيطاليا خلال القرن الرابع عشر وسعى «بالفن الجديد»^(٣١٠).

وبعد «الكتاب الأعظم لتراتيل القديس والترديدات والمجاوبات الأورغنية» الذى كتبه ليونان^(٣١١) حوالى عام ١١٦٣ أول صرح فى بناء «الموسيقى القوطية»، أى بداية عصر الفن القديم. وقد جمع فيه ليونان مجموعة المؤلفات الموسيقية الدينية للطقوس الكنسية التى تقام طوال السنة الميلادية، من ترديدات ومجاوبات وتهليلات وتراتيل تمهيدية وأغانٍ انتقالية^(٣١٢) بين أجزاء الصلاة وما إليها، وصاغها كلها من أسلوب الأورجانوم^(٣١٣) بأنواعه المعروفة أيامه، فكانت التماذج الأولى من أسلوب الأورجانوم التوازى حيث يسير خط الأورجانوم فى تواز تام مع مسار الميلودية الأصلية فى صعود أنغامها وهبوطها. وصيغت التماذج الأخيرة من عدة خطوط أورجانوم إلى جانب الصوت الرئيسى بدلاً من خط الأورجانوم الواحد إلى جانب الصوت الرئيسى، وتكرار كل من الخطين على أبعاد الأوكتاف الأعلى أو الأدنى، وهو الأسلوب الذى نما فى منتصف القرن الثاني عشر.

أسلوب الأورجانوم المزدوج (ذى الخطين المختلفين)^(٣١٤) خلال العصر القوطى

وكان الترتيل الجريجورى يقوم وفق تقاليد الأديرة الرومانية النزعة على إنشاد أجزاء بالغناء المنفرد يرددها بعده كورالى فى صورة ترديدات مع إنشاد الميلودية فى وحدة نغمية^(٣١٥) دون استخدام خطوط الأورجانوم الموزعة. وبقي الإنشاد الكورالى على هذا النحو خلال العصر القوطى «عصر الفن القديم»، غير أن أجزاء الغناء المنفرد ما لبثت أن طرأ عليها تغير رئيسى، وهو إسنادها إلى مفترق أو ثلاثة أو أربعة كما حدث فى كاتدرائية نوتردام دى پارى ينشد كل منهم ميلودية مختلفة، وهو ما جعل التعارض بين الغناء المنفرد والغناء الكورالى لا يجرى على صورة تعارض غناء فرد واحد فى مقابلة غناء مجموعة منشدى الكورال، وإنما من مجموعة من الغنيين المنفردين فى مقابلة فرقة كورالية ضخمة،

احتشدت فيها الأصوات فى مجموعات كبيرة . ومنذ ذلك العهد أصبح الطريق ممهداً - بفضل استخدام كبار المؤلفين المنفردين - أمام تنمية أسلوب البوليفونية المتعددة الخطوط اللحنية .

وهكذا بدأ أسلوب الأورجانوم فى نهاية عصر الأديرة الرومانية النزعة - لاسيما دير كلونى - بالانتقال من السير التوازى المطلق بين خطى الميلودية الأساسية والأورجانوم ، إلى التحرك الحر لتجنب التصادمات الصوتية التى قد تؤدى إلى ظهور التنافر «النشاز» . ثم تلا ذلك خلال العصر القوطى ابتكار خط أورجانوم ثان إلى جانب الخط الأول وخط «الميلودية الأصلية» التى أطلق عليها فيما بعد اسم «الأساس الثابت»^(٣١٧) ، والذى احتل مكانها لتكون أساساً [أو قراراً] أسفل خطى الأورجانوم وليس أعلاها كما كانت الحال فى أسلوب الأورجانوم التوازى . والتزم المؤلفون بتجنب التصادم بين الميلودية الأصلية [التي اتخذت صورة قرار يسير فى انتقالات بطيئة على غرار ما نسميه اليوم بالقرار المستمر أو «البيدال»^(٣١٧)] ، كالقرار الملحّ فى «مزمارة القربة» الذى يواصل الطنين فى حين ينسج الميلودية من فوقه مزمارة أخرى . وهكذا انتقلت التحركات الميلودية المهمة إلى خطى الأورجانوم فى حين اختزل خط الميلودية الأصلية إلى مجرد صورة القرار الثابت . وانعكست الآية لأول مرة فى الكتابة البوليفونية الأولى بحلول الميلودية الدينية الأصلية إلى قرار ثابت ، تنمو من فوقه خطوط بوليفونية [أورجانوم أول وأورجانوم ثان] . وكان اختصار الصوت الأساسى [الميلودية الأساسية] إلى صورة القرار سبباً فى نقل الأهمية إلى خطوط الأورجانوم ولاسيما الخط الثانى^(٣١٨) الذى ضاعف ليونان من ثرائه بإدخال الأشكال الميلودية فى صورة «الثلاثيات»^(٣١٩) لأول مرة فى الموسيقى الدينية .

وقد ابتكر ليونان ستة أنماط من الأشكال الإيقاعية فى تلحينه للنصوص اللاتينية وغيرها تقوم على نظرية تقسيم مقاطع الكلمات فى اللغة اللاتينية إلى مقاطع قصيرة . كما ابتكر ستة نماذج إيقاعية تستنفذ جميع الإمكانيات فى تشكيل نبرات الإيقاع فى «المازورة»^١ الواحدة وفق المقاطع الطويلة والقصيرة للكلمات وفى حدود وزن الإيقاع العام الذى يختاره المؤلف . وقد عرفت هذه الموسيقى باسم الموسيقى المقيسة^(٣٢٠) حيث تخضع الكلمات للوزن العام للموسيقى على عكس الترتيل الجريجورى الذى تخضع فيه الموسيقى لإيقاع الكلمات .

وكان يراعى فى خطى الأورجانوم تراكب الخطوط الميلودية بحيث يكون البعض منها فوق البعض الآخر ، كما يراعى فى خط القرار الثابت أن يكون مناسباً على النحو الذى نجده فى مقطوعة ليونان «أرض البعاد وأورشليم»^(٣٢١) (فقرة ٤٠ من التسجيل الموسيقى) ، والتى يمثل عنوانها لحن القرار الثابت الذى اختصرت صورته الميلودية فأصبح القرار الذى شُيد من فوقه خطاً الأورجانوم الأول والثانى :

^١ Bar. Measure المازورة أو القُدْر ، أى قُدْر من الأزمنة الموسيقية ينحصر بين خطين رأسيين على المدرج الموسيقى بتركيز طوال العمل الموسيقى (م . م . م . ث) .

فتردّد كلمات العنوان من الجميع أولاً، ثم من مُنشد «الأساس الثابت» على حين يستطرد الجميع فى إنشاد كلمات خطى الأورجانوم فى آن واحد وفى إنشاد بقية النصوص التالية لكلمات الأساس الثابت. ويسترعى انتباهنا اشتراك جميع الخطوط [الأساس الثابت وخطى الأورجانوم] بنغم واحد من بداية المقطوعة حتى أول القفلة^(٣٢٢)، فى حين يطفو خط الأورجانوم الثانى فوق الصوتين الآخرين متصديراً الإنشاد.

وكان صوت النيور الأصلى يُنشد الأساس الثابت فى أسلوب كتابة الأورجانوم المزدوج^(٣٢٣) [ذى الخط الثانى]، وكانت ميلوديته المختصرة تنقل بين أنغامها فى ببطء، وفى بعض الأحيان كان يُسند أداؤه إلى مجموعة الكورال فى حين ينشد المعنى المنفرد الأول خط الأورجانوم الثانى، ويعاونه فى المرتبة الثانية منشد خط الأورجانوم الأول. ومن هنا كان خط الأورجانوم الثانى حرّاً فى اتجاهاته وأسرع فى استقلالته المتوجهة فوق الإنشاد الكورالى. وفى أحيان أخرى كان يُسند أداء «الأساس الثابت» إلى العزف على آلة الأورغن التى ثبت تاريخياً استخدامها وقتذاك، وهو ما أخذته الصور واللوحات والنقوش العديدة التى ترجع إلى ذلك العصر. ويمدّ الأورغن ذو لوحة المفاتيح أحد المبكرات القوطية فى القرن الثالث عشر.

وكان من نتائج عزف «خط الأساس الثابت» على الأورغن أن استمر استخدام اصطلاح «قرار الأورغن»^(٣٢٤) أو «اليدال» عند الإشارة إلى الجزء الموسيقى الذى يبقى فيه نغمُ القرار ثابتاً فى تكراره، فى حين تتحرك الخطوط الموسيقية الأخرى من فوقه بانطلاق ميلودى حرّ. ولو أننا تتبعنا مسار «الخط الذهبى للنمو والتقدم» لبيّن لنا أن القرار الثابت بعد اختصاره فى صورة «الوقف» هو الذى أتاح للمعنى الاستفراق فى تقاسيمه الصوتية لإظهار براعته فى الغناء، يمثل ما أتاح للعازف المنفرد أداء تقاسيمه المبكرة على الآلة المنفردة خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر فى أداء «الكونشرتو»، على نحو ما فى الكاندزا التى ترد فى نهاية الحركة الأولى [بصفة أساسية] ويتوقف فيها الأوركسترا نهائياً ليفسح المجال للعازف المنفرد ليثبت براعته من ناحية واستثمار إمكانيات الآلة الكامنة من ناحية أخرى.

وقد قام «بيروتان الأكبر»^(٣٢٥) بالخطوة التالية بعد ليونان فى تطوير أسلوب البوليفونية وفق الفن القوطى القديم، فأضاف لخطى الأورجانوم خطاً ثالثاً^(٣٢٦) هو صوت «السوبرانو» الذى يمثل ثلاثة أمثال حدة صوت «القرار» [الباص]، فإذا هذا الخط الثالث يعينه على ابتكار خط رابع، وهو ما طوّر الكتابة الموسيقية إلى خطوط ميلودية متعددة، وإن ظلّ الاختصار على الخط الثالث من الأمور المستقرة خلال القرن الثالث عشر.

الموتيت

وكان من عادة «بيروتان» اقتطاف أجزاء من ألحان «الترتيل الجريجورى» واستخدامها كأساس ثابت يبنى عليه موسيقاه التى يقدمها لُغْنَى أو لُغْرَف على الآلات الموسيقية وحدها دون غناء. وكتب بيروتان

مقطوعة من أسلوب الأورجانوم للخط الرابع بعنوان «القواعد الثابتة»^(٣٢٧) (فقرة ٤١ من التسجيل الموسيقى) من أحد الحان الترتيل الجريجورى يقوم بإنشاده خمسة مغنّين منفردين هم منشو خطوط الأورجانوم الأربعة مع منشد القرار الثابت الذى يواصل الإنشاد وحده عدة لحظات قبل أن تنضم إليه خطوط الأورجانوم الأربعة، وشطر الغناء كلمة «سيريدونت»^(٣٢٨) اللاتينية إلى نصفين، ينشد نصفها الأول فى أكثر من دقيقة قبل إنشاد الكلمة كلها، ثم الانتقال إلى الكلمة التالية على طريقة الأهات فى الغناء العربى القديم، ثم تشد خطوط الأورجانوم الأربعة الأبيات التالية معاً فى وحدة نغمية مع التزام منشد القرار الثابت الصمّت لتخفيف معاناة المستمع بضخ لحظات من عناء تركيز إصغائه لخمسة خطوط ميلودية مختلفة وحتى لا يثرد أو ينال منه السأم، وهو ما يحرص عليه المؤلفون المصريون الذين يكتبون بأسلوب البوليفونية المتعددة الخطوط. وقد انبثق عن نموذج الأورجانوم [المزدوج ذى الخط الثانى] الذى شاع فى القرن الثالث عشر نموذج آخر يشبهه فى البناء الموسيقى يتألف مثله من ثلاثة خطوط ميلودية أى أساس ثابت يخطّين بوليفونيين، وإن اختلف النموذجان مع ذلك فى أن خطى النموذج الجديد اللذين يجريان فوق القرار الثابت ليسا توءمين مثل خطى الأورجانوم بل مستقلّين أحدهما عن الآخر تمام الاستقلال، وسُمّي هذا النموذج «بالموتيت» ذات الخطوط اللحنية الثلاثة الموزّعة. ولفظ «الموتيت» لفظ فرنسى يعنى كَلِمَة^(٣٢٩) وهى تصغير لـ «كلمة»، وتُشير فى الأصل إلى نوع من الترتيل الكنسى الجماعى عباراته لاتينية ترجع الى ابتهالات وضرعات وصلوات ليست مُدرّجة بين الطقوس الدينية المعهودة، كما تشير إلى ما يحاكيها من الأغاني التى توضع لأغراض جادة ولو لم تكن كنسيّة، وهى أيضاً ترنيمة من العصور الوسطى تؤديها الأصوات البشرية دون مصاحبة من الآلات الموسيقية. وتنظم «الموتيت» فى مجموعة من الكلمات الملحّنة تتخلّلها كلمات ملحّنة غيرها تتداخل معها بأسلوب الطباّق «كونتراپنت». وتضخ معالم هذا النموذج فى أغنية «إلى جوار المدفأة»^(٣٣٠) (فقرة ٤٢ من التسجيل الموسيقى) التى كتبها مؤلف مجهول بعد ثلاثة قرون من غياب بيروتان والتى يبرز خطها العلوى مستقلاً. وقد كُتبت لآلى فيول وآلة باص فيول فى الجزء الأول منها، فى حين وزّعت فى الجزء الثانى على فلوت قائمة^(٣٣١) كبيرة ذات مبسم وآلة عود تقوم بأداء الأساس الثابت بدل الباص فيول. ويستطيع المستمع أن يتبين أن الناي فى الجزء الثانى والفيول الدبسكانت فى الجزء الأول يعزفان الاستطراد على اللحن الأصلى الذى يعزفه العود فى الجزء الثانى والباص فيول فى الجزء الأول، وأن الخط العلوى يمثل الموتيت أو الاستطراد على اللحن الأصلى، فى حين يقوم الخط الثانى الذى تعزفه الفيول فى كلا الجزئين بالمساعدة فيما يشبه الترادف أو المناظرة بين الأساس الثابت (الميلودية الأصلية) والاستطراد عليها (الخط العلوى). واتخذ نموذج الموتيت صيغاً متعددة التركيب، فهى إما متعدّدة الخطوط اللحنية^(٣٣٢) أو متعدّدة الإيقاعات^(٣٣٣)

أو متعددة الصيغة الشعرية^(٣٣٤) . وبالرغم من هذا التعدد فقد كانت تحمل روحاً واحدة مستمدة من سمات العصر القوطي .

وكان هذا التنوع الميلودي الذي حملته رسالة الفن القوطي القديم، والتنوع في حيك النسيج الموسيقى جمعاً بين القواعد الفنية المختلفة التي تمت بجهات مختلفة أو بواسطة جماعات يعيش بعضها يعزل عن البعض الآخر في النارة الأوربية وتوحيداً لها جميعاً في خطة فنية واحدة شاملة، على غرار ما أدها الأسلوب القوطي نحو العمارة الذي نهض هو الآخر على عناصر مختلفة لفنون العمارة مثل تقنية لوحات الزجاج الملون المعشق التي تمت في بلاد مختلفة وبواسطة شعوب مختلفة فإذا هو يضمها جميعاً في أسلوب شامل عُرف باسم طراز العمارة القوطي .

ومن بين أهم مؤلفي هذه الفترة وخاصة أواخر القرن الثالث عشر فرانكو الكولوني^(٣٣٥)، كما يمثل بيردي لأكروا^(٣٣٦) مرحلة الانتقال بين فن القرنين الثالث عشر والرابع عشر من حيث الأنماط الموسيقية . وتعد مجموعة المويتيت المعروفة باسم موسوعة مونيليه^(٣٣٧) أهم مجموعة من هذا النمط من الغناء .

الفصل السادس

إِرْهَاقُ صَائِعِ عَصْرِ النَّهْضَةِ

الاسلوب الإيطالي فى مستهل عصر النهضة

نشيد يوم الغضب

ظهر خلال القرن الثالث عشر نشيدان يعبران عن التناقض الفكرى الذى ساد إيطاليا خلال الفترة التى سبقت عصر النهضة ؛ أولهما هو «نشيد ديس إيراي» أى يوم الغضب^(٣٣٨) الذى كُتب باللاتينية «توما دى شبلانو» قبل بضع سنوات من لقائه بالقديس فرنسيس الأسيزى ويعكس اتجاه الصرامة والتزمّت الفكرى الذى مارسته كنية العصور الوسطى، ويتمّ ثانيهما وهو نشيد «مديح الشمس» الذى نظمّه القديس فرنسيس الأسيزى بطابع التحرّر والتعاطف والرأفة والرحمة التى تحلّى بها مؤسس نحلة الفرنسكان .

ويضم نشيد «يوم الغضب» واحداً وخمسين بيتاً تنقسم إلى سبع مجموعات، تتألف كل منها من ثلاثة أبيات تجمعها قافية واحدة . ويعرض النشيد صوراً خيالية ليوم القارعة، يوم يُنفخ فى الصور فيُبعث الموتى من قبورهم ويُعرضون «يوم الحساب» لا تخفى عنهم خافية . وتواكب هبة هذه الصور قوة الأخيلة الشعرية التى تنتقل فى تعبيرها عن الحالات الوجدانية من الفرع من عذاب جهنم إلى الأمل فى عيشة الجنة الراضية، إلى أن يتهى النشيد بالتماس طلب الراحة الأبدية . وتنبعث من إيقاع النشيد ومن الجناس المتعدد الألوان موسيقى ذات طابع خاص، وترتبط ألحانه بالديوان اليونانى القديم المسمى «بالدورى المختلط» ولعلها من وضع موسيقى آخر غير مؤلفه، وإن تكن مع ذلك من إبداع عصره (فقرة ٤٣ من التسجيل الموسيقى) . وقد ظل النشيد مستخدماً مصحوباً بلحن إلى اليوم ضمن الطقوس الكنسية كتعقيب^(٣٣٩) يُرتل بعد التمهيد وقبل تلاوة الإنجيل حتى صار لاغنى عنه فى القداس الجنائزى الغربى، وشاع أسلوب إنشاده بواسطة جمهور المصلّين وفرقة المنشدين معاً خلال هذه الفترة، وقد أطلق عليه اسم «التعقيبات» لأنه يعقب «التمهيد» [الجرادوال] والتهليلات^(٣٤٠) .

وما أكثر ما استغل مؤلفو الموسيقى السيمفونية لحن «نشيد يوم الغضب» في أعمالهم غير الدينية للتعبير عن رغبة الموت، مثلما فعل كامى سان صائر في سيمفونيته الثالثة (الشهيرة باسم سيمفونية الأورغن) إذ جعل منه لحناً دورياً يربط بين أجزاء السيمفونية ويوحّد موسيقاها. وكذا فعل هكتور برليوز في سيمفونيته الخيالية في حركتها الختامية المسمّاة «حلم ليلة سبت الساحرات»^(٣١١) والتي تصوّر حلماً مخيفاً يطارد العاشق فيه محبوبته في ثورة غضب وغيرة إلى أن يُلْقَى به في قبضة الشياطين الذين يسومونه سوء العذاب، إذ أدخل برليوز لحن «يوم الغضب» كعنصر مفزّع معبّر عن رغبة الموت تمكف على أدائه ألتان من آلات التوبا الضخمة بصوتها الغليظ العميق، ثم تردّده بعدهما مجموعة «الأبواق» في صورة «منزعة». كذلك استغله أوتورينو ريببجي في تصوير الفرع من شبح الموت الذى تنفثه الأفاعى السامة خلال جزء من قصيدته الموسيقية التصويرية «انطباعات برازيلية». وقد أطلق عليه اسم «بوتانتان»، وهو اسم الحديقة البرازيلية القائمة بمدينة سان باولو التى تُربى فيها الأفاعى الضخمة السامة لأغراض طبية. ونؤكد هذه النماذج جميعاً قوة أثر هذا اللحن البسيط الوقور الذى وُضع أصلاً للموسيقى الكنسية فإذا هو يتجاوزها إلى الموسيقى الدينية

أما نشيد مديح الشمس للقديس فرنسيس الأسيزى فهو نشيد تعبدى يُعدّ أبرز ما أسهم به الآباء الفرنسيسكان في عالم الشعر والموسيقى، وضع أغانيه^(٣١٢) القائمة على التبجيل والمديح القديس فرنسيس وأنصاره فإذا النشيد يعدّ واحد طقوسهم الدينية. وقد تطورت هذه الأغاني فيما بعد حتى صارت أكثر الأنماط الموسيقية الدينية شعبية خلال القرن الرابع عشر، إذ ما لبثت أن نشأت جمعيات متخصصة في إنشاد هذه الأغاني مثل جمعية المداخين الإيطالية.

وكان القديس فرنسيس قد تعلّم اللغة الفرنسية بلهجة «البروفانس»، وهو الإقليم الذى تنحدر منه أمه من إحدى أسره العريفة، كما حفظ عن ظهر قلب أغاني هذا الإقليم الفرنسى. وتروى سيرة حياته الشهيرة بعنوان «أسطورة الرفاق الثلاثة» ورواية نيكوس كازانتزاكس «ففير الرب»^(٣١٣) أنه كان ينشد أغاني المديح في صلاته بلهجة إقليم بروفانس بصوت جهورى واضح، كما تعلم أغاني التروبادور وموسيفاهم وهم الذين نشأوا أيامه بجنوب فرنسا وطاف كثير منهم بأنحاء إيطاليا، وانكبّ على الشعر الإيطالى يقرؤه بلهجاته الدارجة المختلفة مما أتاح له أن يلمع دوراً قيادياً في حركة الشعر الجديدة في إيطاليا، وإذا هو يُطلق على نفسه هو ورفاقه اسم «المداخين»، مُعْتَمِداً بذلك على نفسه صفة الموسيقى الشعبى، لا الموسيقى الأرستقراطية من مردّدى قصائد الحب والبطولة الأرستقراطية.

ووفق القديس فرنسيس إلى أن يجمع في أغانيه^(٣١٤) بين الموسيقى الدينية وموسيقى القصور والقلاع والموسيقى الشعبية التى يترنّم بها الناس في الطرقات، كما حَمَلَ كلمات أغانيه أفكاراً دينية تدور أغلبها حول نصوص المزامير والأوراد، وشكّل أغانيه من عبارات سهلة مفهومة ومن ألحان بسيطة مألوفة جعلتها تنفذ في يسر إلى قلوب الناس، فانتشرت في الجنوب وناقت الأسلوب القومى السائد في الشمال المتمثل في الأغاني الكورالية الكونترابطية المعقّدة التى لا يُجيد إنشادها إلا الموسيقيون المحترفون المهرة.

ويعدّ نشيد «مديح الشمس» الذي وضعه القديس فرنسيس الأسيزي أهم أغاني المدح وأعلامها شأنًا وأكثرها طرافة. وما أكثر ما تردّد من أن راهبات دير «القديسة كلير» بأسيزي كنّ ينتظرن مشروبات أن يسمعن القديس فرنسيس يترنّم به وهو يستشفى من مرض ألمّ به في كوخ خارج الدير. وكان اللهجة النشيد الدارجة رد فعل عنوى بين الجماهير يتنافس مع رهبة الأناشيد الكنسية التي كانت تُصاغ باللغة اللاتينية الأكاديمية. ومع صياغته من ألحان شعبية بسيطة كألحان أغاني «التروبادور» إلا أنه يتعارض معها من حيث المضمون لأنه يتناول أفكاراً دينية عميقة في حين تتناول تلك الأغاني موضوعات الفروسية والتشبيب بمفاتن النساء، وعلى حين يتدفق من أبياته شعور إنساني تعتمد تلك الأغاني على البراعة اللفظية في نظمها الشعري.

وانظم «مخطوط أسيزي» كلمات النشيد كاملة إلى جانب مسافات بيضاء يغلب على الظن أنها كانت مخصصة لندوين ألحانه التي لم يُعثر عليها برغم العثور على ألحان أغان كثيرة من أغاني المديح التي يرجع تاريخها إلى ما بعد عهد القديس فرنسيس بقليل، مثل نشيد ستايات ماطر «الأم الكلّي القائمة»^(٣١٤) الذي كتبه «جاكوبوني داتودي»^(٣١٥) المتوفى عام ١٣٠٦ والذي فرضت قوته اللحنية وعمق أفكاره اشتراكه مع «نشيد يوم الغضب» في مجموعة الطقوس الكنسية الرسمية بعد إصلاحات «مجمع ترنت» في القرن السادس عشر (فترة ٤٤ من التسجيل الموسيقي).

الفن الجديد. آرس نوفا

وخلال القرن الرابع عشر فقدت الكنيسة سلطتها المركزية بعد الشقاق المذهبي الأعظم (١٣٧٨). وأصبح هناك «بابا» للمسيحيين بمدينة أفينيون بجنوبي فرنسا و«بابا» ثان لهم في روما، مما أدى إلى التحرر من تقاليد العصور الوسطى في كافة نواحي النشاط الاجتماعي والفكري والديني والفني، وشروع كل دولة أوروبية في تنمية ثقافتها القومية وموسيقاها المحلية، فإذا مؤرخو الموسيقى يطلعون على هذه الفترة اسم عصر «الفن الجديد»، وهو العنوان نفسه الذي أطلقه «فيليب دفيتري»^(١٣٩١-١٣٦٠) على بحثه الموسيقي التعليمي كما قدمت. وأخذ «الفن الجديد» في الانتشار بفرنسا خلال النصف الأول من القرن الرابع عشر إلى أن انتقل إلى إيطاليا وإنجلترا في النصف الثاني من القرن نفسه. وصاحبت هذا الفن الجديد نهضة أدبية وفكرية أقطابها دانتى^(٣١٧) وبوكاشيو^(٣١٨) وشوهر^(٣١٩)، كما واكبتها نهضة مماثلة في فن التصوير بظهور الفنان جوتو^(٣٢٠) ومدرسته بفلورنسا.

تحديد مناطق الأصوات

وكانت أولى مستحدثات «الفن الجديد» في مجال الموسيقى بفرنسا تحديد مناطق الأصوات، وهذا ما نجلى في نموذج «الموتيت» الذي اثبت خطوطه اللحنية على أساس لحن مستعار من الترتيل الجريجوري يتدفق

فى تموجات بطيئة وتُشدّه صوت التينور، كما اضطرت موسيقاه بالحويّة بما طرأ على الخطوط الغنائية العليا من زخارف ولاسيما الخط الثانى الذى كان يهدف إلى إبراز اللحن الثابت «الكاتوس فيرموس» على نحو أفضل وكأنّما هو استطراده. وإذا كان الخط الأول المساعد للخط الثانى عديم الجدوى، وهو ما يعنى أن خط الأساس الثابت يستخدم أحد الخطّين العلويين دون الآخر حفز ذلك إلى ابتكار خط أساسى آخر مع الأساس الثابت لخدمة الخط العلوى الأول سُمّي بخط الأساس الإضافى أو خط التينور الإضافى.

وهكذا تحوّل نموذج «الموتيت» الذى كان يكتب من أساس ثابت وثلاثة خطوط - بعد استبدال الخط العلوى الثانى (٣٥١) بخط التينور الإضافى (٣٥٢) - إلى موتيت من خطّى أساس وخطّين علويين. وأعيدت التسمية وفق إنسادهما للمغنيين إلى خطّين للصوت النسائى [وهما الخطّان العلويان] وخطّين لصوت الرجال [وهما خطّا التينور]، ثم انتظمت الأصوات من أعلى إلى أدنى على النحو التالى:

١. الخط الثالث (٣٥٣) درجة ألتو [الدرجة العليا]، ويقوم بغناء صوت الميزوسوبرانو (٣٥٤).

٢. الخط الأول (٣٥٥) درجة كونتر الطو [الصوت النسائى الرخيم].

٣. خط الأساس الثابت (٣٥٦) [صوت تينور].

٤. خط الأساس الإضافى (٣٥٧)، وهو الخط الثانى، أى صوت إضافى بالنسبة للتينور الأصلى يُشدّ من درجة باريتون أو باص، ثم اختصرت هذه التسميات وفق وظائفها إلى صوت سوبرانو (٣٥٨)، وصوت كونتر الطو أى القرار النسائى (٣٥٩)، وصوت القرار الإضافى [ويطلق عليه فى الآلات الوترية القوسية كونتراباص، فى حين يطلق عليه فى الأدوار الغنائية الباص فقط]، واختفت منذ ذلك الحين أهمية صوت التينور بين الخطوط الأخرى وفق هذا التقسيم إلى مناطق عليا ومناطق سفلى من حيث حدة الصوت الغنائية وغلظه.

الإيقاع الموحّد النبرات

أما ثانى متحدثات هذا الفن الجديد فى فرنسا فهو «الإيقاع الموحّد النبرات» (٣٦٠). وكان إيقاع الموتيت يُصاغ من قبل فى واحد أو أكثر من القوالب الستة التى ابتكرها ليونان استناداً إلى نظرية تقسيم النبرات إلى نبرات طويلة وأخرى قصيرة ووفقاً للخصائص الصوتية لبعض الكلمات اللاتينية. غير أن المؤلفين مالوا أن ضاقوا بهذه القوالب المحددة فى أواخر القرن الثالث عشر حتى جاء أصحاب «الفن الجديد» فاستحدثوا إلى جانب تقسيم النبرات الطويلة إلى تقسيمات ثلاثية تقسيم النبرات القصيرة كذلك إلى تقسيمات ثنائية (٣٦١)، فإذا الطريق ينسج أمامهم للجمع بين التقييمين فى المقطوعة الواحدة، وهما التقييم الثلاثى (٣٦٢) والتقييم الثانى (٣٦٣).

■ Mezzo-soprano معناها الحرفى: نصف السوبرانو، وهى طبقة صوت النساء متوسطة الحدة، وهى طبقة صوتية معتدلة تكون بين السوبرانو والكونتر الطو (م.م.م.ت.).

كذلك أضاف أصحاب الفن الجديد بعض التعديلات إلى الكتابة الموسيقية للقداس الذى كان قد اكتب ضخامة تواكب ضخامة الكنائس القوطية ، فجعلوا الموسيقى البوليفونية لكل قسم من أقسام القداس تقوم على أساس ثابت^(٣٦١) [نغم مضبوط] من «التريل الجريجورى» ، ثم يتكرر الإنشاد بعد تطعيمه بخطوط لحنية موزعة مثل ما نلاحظ فى لحن الرحمة^(٣٦٥) الذى يُستخدم بعد إنشاده من صوت التينور [كأساس ثابت لموسيقى بوليفونية] لفاتحة القداس ، ثم يوزع على صوتين علويين ييران من فوق الأساس الثابت للحن الفاتحة الأصلية .

ولعلّ أكمل موسيقى قداس قديمها «الفن الجديد» هى موسيقى «قداس نوتردام» التى كتبها «جيوم دى ماشو»^(٣٦٦) لأربع طبقات صوتية تقابل المناطق الصوتية العليا والسفلى التى سبق الحديث عنها . وقد استخدمت مع الأصوات الغنائية أربع آلات موسيقية تتفق مع المناطق الصوتية الأربع وهى الناي الكبير ذو الجسم [الفلوتة] وقيول ديكانت [ويمثلان الأصوات العليا] والقيول التينور والعود [ويمثلان الأصوات الخفيضة] . ويكشف الاستماع إلى هذا القداس عن انتظام البوليفونية فى انسيابها وفق أساليب جديدة مبتكرة أكثر تحرراً وتربطاً بين خطوط الملوديات الأربعة ، بحيث لا يبرز أحدها عن الآخر وكأنها خطوط أربعة مجدولة فى جبل واحد ، لا يعلو أحدها عند الاستماع إليه إلا كما تعلو إحدى الكرات الأربعة التى تقذف بها على التعاقب كف أحد الحواة إلى أعلى ثم يلتقطها بحيث لا نرى منها دائماً إلا كرة واحدة فى الهواء . وعلى هذا النحو تتجلى براعة الكتابة البوليفونية فى الترابط بين الأصوات المختلفة التى يظفر أحدها ثم يغوص ليطفو آخر ، وهكذا .

تطوير أغاني العصور الوسطى

وقد ظلت الآلات المستخدمة فى هذه المرحلة هى الآلات نفسها التى كانت تصاحب أغاني القرون الوسطى خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، إلى أن طوّره «الفن الجديد» صياغة بعض نماذج أغاني القرون الوسطى ونسقها فى أسلوب بوليفونى نام مثل :

١ - نموذج **الثيرليه**^(٣٦٧) التى كانت فى الأصل إحدى أغنيات الرقص ثم تطوّرت نسيجها الموسيقى حتى أثر الناس الاستماع إليها بدلاً من الرقص على أنغامها . ولما كانت بعض هذه الأغاني قصيرة فقد أطلقوا عليها اسم «الرغزيات القصيرة»^(٣٦٨) مثل أغنية «إنى راضية عن كل شيء»^(٣٦٩) الموزعة على صوتى السوبرانو ومعها الفلوت القديم (فقرة ٤٥ من التسجيل الموسيقى) .

٢ - نموذج **الرونسو**^(٣٧٠) وكذا **البالاد**^(٣٧١) الذى أتاح لأصحاب الفن الجديد الفرصة لعرض مبتكراتهم الإيقاعية . وكان النسيج الموسيقى فى بعض أغاني هذا النموذج معقداً ، كما اشتمل بعضها الآخر على قسم متكرر هو «المذهب أو المرجع» الذى تقوم الآلات المصاحبة وحدها بأدائه . وتعدّ أغنية

«جيوم ده ماشو» التى تبدأ بعبارة «ما أيسر على»^(٣٧٢) (فقرة ٤٦ من التسجيل الموسيقى) نموذجاً للموسيقى الموزعة على ثلاثة خطوط بوليفونية تشد أعلاها مغنية من طبقة كونتر الطور، فى حين توزع الخطان الآخران على القيرل والعمود.

٣. نموذج الرومانس^(٣٧٣) الذى شاع خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر، كتب له ماشو لحن «شكاية»، وبدأه بعبارة «بضحك فى الصباح من ييكى فى المساء»^(٣٧٤) (فقرة ٤٧ من التسجيل الموسيقى)، وهو لحن للفناء المنفرد بصوت الكونتر الطور دون آلات مصاحبة أى من أسلوب المونودية [الميلودية الواحدة] التى لا ندعمها مساندة هارمونية أو بوليفونية. وتتجلى فى هذا اللحن البديع إرهاباته سمات المسار الميلودى الطويل المتدفق الذى سيكتمل فيما بعد خلال عصر النهضة بإيطاليا.

وقد أضاف أصحاب «الفن الجديد» بضع نماذج جديدة إلى جانب النماذج القديمة التى تطورت على أيديهم أهمها أغاني الصيد، وهى نوع من الأغاني الوصفية التى تتناول مشاهد الصيد والقنص وعودة الصيادين مع كلابهم واجتماعهم فى المساء لتناول العشاء حول المدفأة، ثم سمرهم فى الخلاء أثناء ليالى الصيد. ويقوم أسلوب هذه الأغاني على المحاكاة التى تدور بين صوتين، يشد أحدها ميلودية أصلية تحاكي صورتها الصوت الآخر. وجرى العُرف على تسمية المحاكاة الحرفية «كانون»^(٣٧٥) وذلك عند قيام الصوت الثانى بتابعة الميلودية مباشرة مكوناً بذلك نيجاً بوليفونيا. وهو أحد النماذج الذائعة فى الكثير من المؤلفات الموسيقية فى مختلف العصور. وتشبه هذه الأغاني قصائد «البالاد» القصصية، غير أن جزءها المتكرر وهو «المرجع»^(٣٧٥) أقصر منه فى القصائد القصصية.

ومن أهم المؤلفين النظريين فى حقل الموسيقى خلال هذا العصر، فيليب دى فيترى^(٣٧٦) الذى اشتهر ببحث له بعنوان «الفن الجديد» تناول طرق التدوين المستحدثة باستفاضة. وكان دى فيترى - فيما يبدو - مؤلفاً موسيقياً مرموقاً وإن لم يبق من موسيقاه أثر (لوحة ٣٥).

«الفن الجديد» بإيطاليا

وإذا انتقلنا إلى إيطاليا خلال النصف الأخير من القرن الرابع عشر وجدنا أن أصحاب مدرسة «الفن الجديد» من الموسيقيين قد استلهموا مثل زملائهم المنصورين روح النهضة الأوربية قبل انبثاقها، ودليل ذلك أنهم كانوا يعنون بالجمال الحسى للموسيقى وأثرها على السمع أكثر من عنايتهم ببراعة الصنعة الفنية، حتى غدت الموسيقى أقل الفنون الإيطالية احتفاظاً ببقايا الاصطلاح الفنى المنحدر من القرون السابقة. وقد طور أصحاب «الفن الجديد» الإيطاليون أربعة قوالب موسيقية على صلة بالقوالب الفرنسية:

(لوحة ٣٥) أوركسترا كوميدى مشكل من البشر والحيران يعزفون على آلات موسيقية كلاسيكية، كالتبول والهنوج والأحراس والتيرلبي ينشأون أحدهم على أية طهى. منمنمة من قصة فوفيل (القرن ١٤). باريس.



أولها أغاني الصيد^(٣٧٧) التي سبق الحديث عنها ضمن قوالب الفن الجديد الفرنسى . وعلى حين لم يخلف الفرنسيون وراءهم نماذج مجلة لهذه الأغاني خلف الإيطاليون منها الكثير مثل أغنية «نخب الفجر»^(٣٧٨) (فقرة ٤٨ من التسجيل الموسيقى) التي يتהל بها الصبادون صباح يوم جديد آخر والتي كتبها جيرارديللو الفلورنسى ، وتوزعت موسيقاها على ثلاثة أصوات من الرجال ، الأولان صوتا تنور والثالث صوت باص .

وثانيها أغاني صيد السمك^(٣٧٩) ، التي لا تختلف من حيث البناء والنسيج الموسيقى عن أغاني الصيد السابقة ، وهو ما نلاحظه فى أغنية فرانثيكو لاندينو^(٣٨٠) الموزعة على ثلاثة أصوات : صوتان غنائيان من طبقة التنور يصاحبهما عزف على العود (فقرة ٤٩ من التسجيل الموسيقى) .

وثالثها أغاني المادريجال^(٣٨١) التي تشبه بطابعها أغاني الرعاة ، وقد انبثق منها نوع يتألف من لحنين يصاحب أحدهما الكلمات ويتكرر الثانى عقب كل مجموعة من الأبيات ، فسمى لهذا «بالمرجع» . ويتجمان فى نسيجهما طريقة الملاحقة ، ولهذا تكتب المادريجال لصوتين على الأقل أو لدورين موزعين سواء كُتبت للغناء أم للعزف وحده ، مثل لحن «تتهادنى العذبة»^(٣٨٢) الذى ألّفه فرانثيكو لاندينو للعزف على ثلاث آلات هى : العود والقيول التنور وقيولته صغيرة انقرضت الآن (فقرة ٥٠ من التسجيل الموسيقى) . وليس هناك اتفاق فى رأى حول الأصل المشتق منه تسمية هذا النوع من الغناء ، فقد يكون أصله Mandrilai أى القصيدة الريفية أو Matricale أى الأغنية القبلية بلهجة أصحابها الأصليين ، أو Madriale أى أنشودة مدح العذراء مريم .

ورابعها البالاتا^(٣٨٣) وتناظر القيرله الفرنسية ولا صلة لها بأغنية البالاتا^(٣٨٤) . ويتكون شعر البالاتا من عدة مقاطع ينطوى كل منها على ستة أبيات ، ويسبق كل مقطع ويتلوّه مرجع يتردد . ومن أهم موسيقى الفن الجديد فى إيطاليا فرانثيكو لاندينو (١٣٢٥ - ١٣٩٧ تقريباً) وكان عازفاً ضريراً على الأورغن .

الفن الجديد بإنجلترا

جون دنستابل

انتقل تأثير «الفن الجديد» الإيطالى والفرنسى إلى إنجلترا التي بدأ موسيقيوها فى القرن الخامس عشر ما يمكن أن ندعوه «بالفن الجديد» بعد أن استعاروا قوالبهم الموسيقية من أصحاب «الفن الإيطالى الجديد» ، وهو ما تؤكدّه النظرة الفاحصة إلى أعمال جون دنستابل^(٣٨٥) رائد المدرسة الإنجليزية التي يمكن تصنيفها فى أنواع سبعة :

أولها: الموسيقى الدينية التى يُعدّ أسلوبه فيها امتداداً لأسلوب الموسيقى الدينية عند أصحاب «الفن الجديد» وإن طرأ التطوير على بعض التفاصيل التى تتجلى فى جزأين من أجزاء القداس هما «التقديس» و«الدعاء».

وثانيها: الأغاني القصصية التى اتبعت منهج «الفن الجديد» فى إطلاق الحرية الميلودية للخط العلوى^(٣٨٦) فكشفت عن موهبة جون دنسابل فى صياغة الميلودية الشجيّة الجميلة وفق النسق الإيطالى.

ثالثها: الأغاني التوائم^(٣٨٧) التى تتراكب فيها حركة الخطين العلويين صعوداً وهبوطاً على غرار «أورجانوم» القرن الثانى عشر الذى سبق الحديث عنه.

رابعها: مؤلفاته التى صيغت فى قالب الموتيت ذى الإيقاع المتساوى النبرات^(٣٨٨).

خامسها: مؤلفاته التى تقوم إما على استعارة لحن دينى وإسناده إلى خط علوى بعد تحميله بالزخارف الميلودية، أو تلك التى تقوم الهارمونية فيها على أساس خط «الأورجانوم» الحر الذى ينطلق فى السير الميلودى غير المتوازى، وكذلك التى تمتد فيها الهارمونية إلى الأبعاد الرابع والخامس والثمان بل إلى البعدين الثالث والسادس أيضاً، وهى التى سبق تفصيلها فى الحديث عن الأورجانوم المتوازى أو «الصارم»، وعن الأورجانوم الحر أو «الديسكانت»، وعن الأورجانوم ذى الخط الثالث^(٣٨٩) أو مايسمى بشبه الباص «فوبوردون» بالقرنية^(٣٩٠) واعتمد دنسابل فى هارمونية هذا النوع الخامس على «الفوبوردون»، كما وشى الخط العلوى الثالث فيها بشى أنواع الزخارف الميلودية على نسق مؤلفات دوفاي من المدرسة البرجندية التى ستحدث عنها بعد قليل.

سادسها: مقطوعات «الموتيت» الخطابى^(٣٩١) التى تتميز بحرية الابتكار فى جميع خطوطها الغنائية مع العناية الخاصة بالإيقاع الخطابى للكلمات عن طريق إبرازه بالأنغام المتكررة.

سابعها: المؤلفات المزدوجة البناء المعتمد على لحنين أساسيين بدلاً من لحن أساسى واحد، يمثل أولهما خط الأورجانوم، ويُسند الثانى للتيور سواء كان لحناً مبتكراً أم مستعاراً، وينضم إليهما خط علوى ثالث يُبرز ما يتطوّر عليه من معان. ومن هنا أصبح الازدواج فى البناء الموسيقى قسمة مميزة للتأليف الموسيقى فى القرن الخامس عشر.

وخالف دنسابل أسلافه الإنجليز فى أصول التأليف الكونترابنطى فى الأنواع الأول والثالث والخامس والى تقوم غالباً على اللحن الثابت، فعلى حين كان السابقون عليه يجعلون اللحن الثابت يتنقل بين الخطوط الميلودية جميعها، وهى الطريقة التى أطلق عليها اسم «اللحن الثابت المتنقل»، نجد دنسابل قد جعل اللحن الثابت يحتل مكانه فى الخط السفلى فى النوع الأول، وفى الخط المتوسط فى النوع الثالث، وفى الخط العلوى فى النوع الخامس من قواعد التأليف الكونترابنطى.

ويتضح تأثر دنسابل الكامل بالإيطاليين في نماذج الموتيت ذات النطاق الصوتي المحدود، وكذا في كتابات الميلودية الشَّجِية الجميلة ذات الخط الميلودي الطويل المتدفق، وهو ما نلاحظه في موتيت «ياسيدنا مريم»^(٣٩٢) (فقرة ٥١ من التسجيل الموسيقى) التي وزَّع أدوارها الموسيقية على خطين غنائيين نوءيين يتلاحقان خلال الإنشاد على غمط ما يحدث في نماذج «الفوجا»^{٥٠}، إلى جانب ثلاثة خطوط أخرى تقوم بعزفها ثلاث آلات موسيقية هي الناي الكبير ذو البسم والقيول التنور والعود التي تستهل العزف تمهيدا للإنشاد الذي يؤديه الخطان الغنائيان الموزَّعان على مُشدِّين منفردين أحدهما من طبقة التنور وهو مُشد الخط العلوي، والآخر من طبقة القرار [الباص]، فيأسرنا جمال الميلودية الذي يفوق ألحان لاندينو حتى تبدو الموتيت وكأنها من نماذج «باليرينا».

وثمة نموذج آخر من نماذج الموتيت نشيّن فيه أسلوب دنسابل في ملاحقة الأصوات بعضها البعض الذي تميز به الألحان التوائم، وهي الألحان التي يُطلق عليها اليوم «الثنائيات»^(٣٩٣) ثم صارت تُكتب لصوتين غنائيين يُسندان إلى مشدِّين منفردين يؤدي كل منهما دوراً رئيسياً، وهو موتيت «نحية لك أيتها البسول»^(٣٩٤) (فقرة ٥٢ من التسجيل الموسيقى) الذي وزَّعه الفنان على أصوات غنائية ثلاثة لتسير الملاحقة بين الخط العلوي المُسد إلى مقبة من طبقة كونترالطو والخط الثاني «التوأم» المُسد إلى مغن من طبقة «تينور أول»، والخط الثالث المُسد إلى مغن من طبقة «تينور ثان». وكانت الملاحقة تدور بين خطين ويبدأ الثالث فور انتهاء أحدهما أو يشترك الثلاثة معاً على غرار الإنشاد الكورالي. وتشتمل الخطوط الثنائية الثلاثة على الميلودية الشَّجِية الساحرة التي تتجلى حين نستمع إلى الغناء الانفرادي للجملة الاستهلاكية المحاكية للنسق الإيطالي الذي تصاحبه الآلات الموسيقية.

أسلوب القرن الخامس عشر

نمو البوليفونية في المدرستين البرجندية والفلامنكية

انعقد لواء الصدارة في نمو البوليفونية خلال القرن الخامس عشر لمدرستين تأصلت جذورهما في الأراضي الواطئة من غرب أوروبا، وامتدت آثارهما إلى أساليب البوليفونية في فرنسا وإيطاليا وألمانيا وإنجلترا بعد ذلك بقرن من الزمان، هما المدرسة البرجندية^(٣٩٥) في النصف الأول من القرن الخامس عشر والمدرسة الفلامنكية^(٣٩٦) (الأراضي الواطئة) في النصف الثاني من القرن الخامس عشر. وقد أدت

• Fugue تقوم على لحن قصير يسهل تذكره خلال الاستماع عندما تتلاحق الأصوات في مسيرتها مضطردة حتى تبلغ ذروة المعنى الموسيقي. وتُكتب الفوجا عادة لأصوات متعددة غنائية أو آلية لثلاثة أصوات أو أربعة. وأياً كان عدد الأصوات التي تُعزف في أن واحد فثمة واحد منها فقط يتميز على الآخرين ويشدّ انتباه المستمع ويطلق عليه اسم «الموضوع». ويضع المؤلف عادة موضوع الفوجا في البداية دون أية مصاحبة موسيقية. ويكون عادة قصيراً مؤلفاً من مازورة أو مازورتين أو ثلاث، وله طابع بارز الواضح لكي يسهل على المستمع التعرف عليه وحفظه وإن تعذر تتبعه على المسجع غير المدرب (م. م. م. ث.).

المدرسة الأخيرة دوراً بالغ التأثير في موسيقى عصر النهضة بالمراكز الرئيسية للموسيقى في ممالك أوروبا ودوقيّاتها.

ويعتّل القرن الخامس عشر مرحلة الانتقال - فكرياً وسياسياً - من العصور الوسطى إلى عصر النهضة، إذ ينهار الإقطاع خلاله وتنشأ طبقة جديدة وبخاصة في المراكز التجارية الكبرى، وتحتل فرنسا وإنجلترا مكانيهما كقوى ناهضة، ويرعى فيليب الصالح^(٣٩٧) (١٤١٩ - ١٤٦٧) وتشارلز الشجاع^(٣٩٨) (١٤٦٧ - ١٤٧٠) فن الموسيقى والموسيقين سواء كانت موسيقى دينية أم موسيقى دنيوية. كما تألق في هذا القرن من بين المصورين ليوناردو دافنشي وفان إيك ورافائيل، واختُرعت حروف الطباعة وإن لم يكن لها خلال هذا القرن تأثير ملحوظ على الموسيقى إلى أن هلّت بداية القرن السادس عشر.

ويختلف أسلوب المدرسة البرجندية عن أسلوب المدرسة الفلامنكية في الموسيقى اختلافاً يَبَيّن: فعلى حين تتكون البوليفونية في المدرسة الأولى من ثلاثة خطوط لحنية تتكوّن من أربعة في المدرسة الثانية، كما يتميز الأسلوب الفلامنكي بإضافة جزء أساسي واضح للباص يُضفى على البوليفونية عمقاً وجهاً يفقداهما الأسلوب البرجندى.

ومن أهم ما أثّرت به المدارس الهولندية أساليب عصر النهضة بأوروبا الاهتمام بفن «الطباق»^(٣٩٩) الذى استكمل مقوماته في أسلوب عصر النهضة بروما. كذلك تأسّلت في المدارس الهولندية استخدام القفلة الثامنة الأصلية التى تتكون من تألف الدرجة الخامسة من السلم الموسيقى، يليها تألف الدرجة الأولى^(٤٠٠) والقفلة الكنسية (المائلة)^(٤٠١) التى يأخذ فيها تألف الدرجة الرابعة مكان تألف الدرجة الخامسة.

وكان جيل بينشوا^(٤٠٢) (حوالى سنة ١٤٠٠) من المقرّبين إلى الدوق فيليب الصالح هو أحد اثنين أسّسا المدرسة البرجندية، واتّمت معظم مؤلفاته بالطابع الدينى وإن لم تخل من الإشراق الحلوة والرقّة العذبة التى نمت عن تأثيره بالصيغ الدنيوية الشائعة في عصره وأهمها الروندو والأغنية، والأخيرة صيغة فرنسية مستحدثة في عصره. أما أعلى موسيقى هذه المدرسة شأنًا فهو جيوم دوقاي (١٤٠٠ - ١٤٧٤) الذى امتد تأثيره إلى أوروبا كلها.

وفي النصف الثانى من القرن الخامس عشر ترتّب على عرش المدرسة الفلامنكية يوهان (جان) أوكيجيم^(٤٠٣) (١٤٣٠ - ١٤٩٥) الذى بدأ حياته الموسيقية في طفولته مُنشداً في كاتدرائية أنفرس، وعاش حياته كلها متقلّلاً بين المراكز الموسيقية المهمة في أوروبا ينشر فيها مستحدثات فنه، ومات في مدينة نور على نهر اللوار بفرنسا^(٤٠٤). وقد برع أوكيجيم في كتابة القداس والموتيت وأضاف إلى صيغة الأغنية الفرنسية ما أثارها وخلف وراءه أثراً من أهم الآثار الموسيقية في القرن الخامس عشر هو «مراثى إرميا»^(٤٠٥) حوالى سنة ١٤٧٤ التى تمثل فيضاً من المرح النغمى في بوليفونية متدفقة لا تتوقف منذ تبدأ حتى تبلغ نهايتها.

الفصل السابع

عَصَى النَّهْضَةِ

كانت الفلسفة «الإنسانية»^(١٠٦) هي الفلسفة السائدة في عصر النهضة خلال القرن السادس عشر، وهي فلسفة بعيدة كل البعد عن لاهوت القرون الوسطى اتجهت بكل عفوانها نحو اهتمامات الإنسان بدينه. وليس ثمة ما يعبرّ بجلاء عن عصر النهضة تعبيراً حياً وعقلانياً أكثر من فنون هذه الحقبة الإنسانية وأدائها، فإذا دافئى وميكلانجلو وتيتيانو ودورر وهولباين^(١٠٧) وغيرهم يفصحون عن فلسفة عصر النهضة في إبداعاتهم التشكيلية، كما أنصح عن ذات الفلسفة الإنسانية في كتاباتهم ماكيافيللى في إيطاليا وروالبه ومونتني ورونار في فرنسا، وسرفانتيس في إسبانيا، وشكسبير وسبنر وبيكون في إنجلترا^(١٠٨) أما في مجال العلوم فقد برز كوبرنيكوس وجاليليو^(١٠٩) في إيطاليا، كما شهدت هذه الفترة في المجال الدينى انتفاضة مارتن لوتر المعروفة باسم «الإصلاح البروتستانتي».

وكان القرن السادس عشر هو البداية الحقيقية لازدهار النهضة الشماء التى جرى فيها وضع اللغات الأخيرة لما سبق ابتكاره فى عالم الموسيقى خلال القرن الخامس عشر، عصر « النهضة المبكرة ». والتقى فى هذا القرن السادس عشر تياران أحدهما أخذ فى المدّ والآخر فى الانحسار، كان بينهما من العلاقات الظاهرة والخفية ما أضفى على موسيقى هذا العصر بريقها الخاص وذلك التعارض المذهل بين طوابعها. كان التيار المنحسر هو ما تخلف عن القرون الوسطى المتمثل فى الميل إلى استخدام وسائل الكتابة بالطرق الكترانطية. وكلمة كترانط^(١١٠) تعنى صوتاً مقابل صوت، أى نسيج من الخطوط اللحنية التى تسير معاً بطريقة أمّية وتدور حول لحن ثابت «كانتوس فيرموس» رئيسى واحد وفق قواعد كتابة الكترانط. وقد انطوت الكتابة الكترانطية على وسائل فنية رائعة فى بناء التساب وخلق التكامل وإيجاد الوحدة، تلك الوسائل التى بلغت مرتبة النضج فى مؤلفات باخ وأفرخت مدرسة هامة فى حفل التأليف الموسيقى بوجه عام امتدت إلى يومنا هذا وخاصة فيما يتعلق بتناول الخطوط اللحنية. ويعتمد

الطباق [الكترابط] على تعدّد الخطوط اللحنية فى أنماط ستة بحيث يكون لكل تركيب نغمى تركيب يقابله ويوازنه وإن لم يشابهه. وأول هذه الوسائل: المحاكاة^(١١١) وتتأتى بعرض لحن من إنشاد صوت غنائى من طبقة ما تتبعه محاكاة للصورة الميلودية لهذا اللحن من إنشاد صوت غنائى من طبقة أخرى. وثانيها «الكانون»^(١١٢) وذلك إذا كانت المحاكاة للصورة الميلودية حرفية. وثالثها قلب الصورة الميلودية للحن^(١١٣) أى قلب المسافات أو الأبعاد الموسيقية للحنية التى تفصل بين أصوات اللحن، فتحول كل مسافة صاعدة إلى هابطة والعكس صحيح، مع المحافظة على إيقاعات اللحن [واللحن عبارة عن نوتات موسيقية مدونة بإيقاعات وأزمنة معينة تفصل بينهما أبعاد لحنية، فإذا تغيرت الأبعاد تغير اللحن بالتالى] وبهذا يتسنى الحصول على لحن آخر له علاقة فنية مترابطة باللحن الأسمى الذى اشتق منه. ورابعها التصغير أو التقليل^(١١٤) وهو كتابة اللحن مع تقصير القيمة الزمنية لوحدهات الإيقاعية بما يُخرج اللحن نفسه فى ضعف سرعة نبره أو ثلاثة أضعاف هذه السرعة وفق نسبة الإقلال من قيمة الأزمنة الموسيقية المبني عليها اللحن. وخامسها التكبير^(١١٥) أى إطالة القيمة الزمنية للوحدات الإيقاعية للحن، فيصبح اللحن أبطأ وأعرض منه فى تدوينه الأسمى، مع الأخذ فى الاعتبار بأن كلا من سبلتى التكبير والتصغير لا علاقة لهما بالسرعة العامة للمقطوعة الموسيقية ولا بوسائل الأداء الخاصة بزيادتها أو إبطائها^(١١٦)، ولكنها وسائل لاستعراض اللحن لإمكانيات التأليف الموسيقى فى سياق المقطوعة الموسيقية. وأخيراً الانعكاس^(١١٧) أى قراءة اللحن من نهايته إلى بدايته كما لو كانت نغماته تُقرأ من اليمين إلى اليسار مما يفر عن تابع نغمى جديد فى مسافات وفى تابع القيمة الزمنية. وتتجلى براعة المؤلف الموسيقى ومهارته فى قدرته على تكوين بناء هندسى من علاقة هذه التكوينات بعضها ببعض والاحتفاظ بصلة جمالية واضحة بينها نغمياً وإيقاعياً.

وقد فرغ الموسيقيون خلال القرن السادس عشر من وضع النماذج المثالية التى اكتمل بها بناء الصورة الموسيقية التى شاعت فى العصور الوسطى، فإذا هذه النماذج تتجلى فى مؤلفات القديس الدينى وفى قالب «الموتيت»، كما اشتد عود التيار الصاعد لتطوير العلاقة بين العناصر الغنائية وعناصر موسيقى الآلات التى تصاحبها، أى الميلودية الأساسية والخطوط الميلودية الأخرى التى تلازمها.

وكان عام ١٥٣٠ هو الحد الفاصل بين فترة ولّت تميزت بالغناء الذى تصاحبه أصوات غنائية أخرى [كما فى أسلوب الأورجانوم] أو آلات موسيقية، وبين فترة أخرى جديدة أصبحت الصورة العامة الثابتة للتأليف الغنائى خلالها تحكمها قواعد الكتابة لموسيقى الآلات من حيث مبناها، كما تشكلت العناصر الغنائية من وحدات لحنية^(١١٨) تتبع قوانين الإنشاد وتسلهم الخيال الشعري، وهو ما هياً للموتيت وللمعادريجال صورة جديدة طريفة عززت دور الفكر فى بعث وحدة السياق فى التأليف الفنى، كما أثبت أن هذه الوحدة هى وحدة شاعرية وليدة انطلاق الفنان المنحرّ وراه خياله الفنى.

ومن هنا استطاع المؤلف الموسيقى أن يتحرّر من قيود الميلودية الواحدة التى تحكم عمله الفنى كله وأن يتكر ويشكّل على هواه، مستغلا فى تأليفه عنصر التمازج بين أسلوبى الهوموفونية والمحاكاة الكونترابطية من جهة، وبين الأدوار الموزّعة على أصوات محدودة والآخرى الموزّعة على أصوات عديدة من جهة أخرى. كذلك استطاع عن طريق صياغته المتحررة للوحدات اللحنية فى صورة المحاكاة الكونترابطية إضافة أداة دقيقة جديدة من أدوات التعبير الموسيقى، فإذا باخ يجمع فى أسلوبه بين تيار القرن الخامس عشر المتمثل فى العبقرية الذاتية والجهد الفكرى وتيار القرن السادس عشر المتمثل فى تلقائية التعبير الحسى والشاعرى عن الفكرة التى يتناولها المؤلف. وظل نموذج الموتيت خلال القرن السادس عشر موزّعا بين الأسلوبين القديم والجديد، بعضه يُصاغ من هذا وبعضه يصاغ من ذلك.

أسلوب عصر النهضة بفلورنسا:

قد يكون من اللافت للنظر أنه بينما كانت هولانده وبرجنديا الفرنسية تزخران بكبار المؤلفين، لم تُعجِب فلورنسا مؤلفا واحدا من كبار الموسيقيين فى عهد لورينزو دى ميديشى الأديب الشاعر والفكر نصير الفنون والعلوم وراعى الكتاب والمُتالين والمصورين والموسقيين. ومع ذلك لم يلبث بلاط أمراء إيطاليا أن اجتذب كبار المؤلفين فتوافدوا من شمالى أوروبا ليعيشوا فى جنوبها، لاسيما أن نزعة القومية لم تكن قد شاعت بعد فى ذلك العصر، كما أن معظم مؤلفى هذا القرن من أمثال دوفاي وأوكيجيم وجاكوب أورخت وهابنريش إيزاك وأدريان قللميرت لم يستقروا فى بلد واحد لمدة طويلة.

وكان جيوم دوفاي (لوحه ٣٦) أشهر مؤلفى مدرسة برجنديا الفرنسية ومن أهم الشخصيات الموسيقية فى عصر النهضة قد هاجر إلى فلورنسا، وقد دارت أعظم مؤلفاته فى فلك الموسيقى الدينية، لاسيما أغانيه الدينية وما قدمه من نماذج «الموتيت». وكان نموذج الموتيت فى عصر دوفاي ما يزال نمطا مشتركا بين الموسيقى الدينية والمدنية على نحو ما كان خلال القرنين الثالث عشر والرابع عشر مع فارق واحد هو اختفاء النصوص الفرنسية فى القرن الخامس عشر وحلول النصوص اللاتينية محلها. وكان من بين نماذج الموتيت المكتوبة باللغة اللاتينية ما يصاغ للقداس العادى، كما كان منها ما يكتب لمناسبات غير دينية كزواج الأمراء والأميرات وإبرام المعاهدات بين الحكومات مثل اتفاق حكومتى فريبورج وبرن على تقديم العون لدوق ساقوا.

وقد ظل دوفاي يحتذى نهج مؤلفى «الفن الجديد» الفرنسيين والإيطاليين فى بناء الموتيت دون إضافة جديدة، وهوما نلمسه فى مقطوعته «زهرة الأزهار»^(١١٩) (فقرة ٥٣ من التسجيل الموسيقى)، غير

Maistre Guille du fan. Bnichon.



Tapissier Carmen Cesaris
Na pas long tēps sy bien chātart
Quilz eschirent tout Varis

أن الطريف أنه آلف باللغة المحلية لا باللاتينية أغان ذات نزعة دينية دون أن تقوم على نصوص دينية أو تندرج ضمن الموسيقى الكنسية مثل أغنية «أيتها العذراء الجميلة»^(١٧٠) (فقرة ٥٤ من التسجيل الموسيقى) التي يمتدح فيها مريم العذراء، فهي ليست من أغاني «المديح» المألوفة السالفة الذكر بل من نمط الكانزونا الإيطالية، ثم هي تشبهها كذلك في تميزها بميلودية اللحن الشعبي المتدفق السلس في انتقالات أنغامه بطريقة الانتقال التدريج المتواصل وبسارها الميلودي المتناغم في بدايته والصاعد الهابط في نهايته. وتشكّل بناء هذه الأغنية من أقسام ثلاثة: لحن أول ثم لحن ثان ثم إعادة اللحن الأول على نحو يوحى في النهاية بالختام. وهي موزعة على أربعة خطوط غنائية: الأول غناء منفرد لكللماتها من طبقة كونترالطو، والخطوط الثلاثة الباقية موزعة على العزف بألات ثلاث إحداها فيرول الديسكانت والأخريان من فيرول التنور. وتسير هذه الخطوط الثلاثة مترابطة مع الخط الغنائي العلوى، وتتقلّ الأداء بين الغناء ومجموعة الآلات التي تتناوب الأداء هي الأخرى فيما بينها، في حين تلحّم الخطوط الأخرى في نسج الإطار المصاحب، ويكاد يُخيّل للمستمع إلى هذه الأغنية أنه يصفى إلى إحدى الأغاني الرفيعة «الميدرة» في عصرنا الحالي. وكان أسلوب دوفاي أشدّ صقلا من أساليب معاصريه، كما أنه أرسى في مؤلفاته الدينية تقليداً أثار سخط رجال الدين، إذ جرى العرف على أن تُبنى الأعمال البوليفونية على لحن ثابت يُستعار من أحد التراثين، فإذا هو يستعير ألحانا دينية عاطفية استخدمها كلحن ثابت لبعض مؤلفاته الدينية البوليفونية، واستمر هذا التقليد من بعده حتى لقد أسرف بعض المؤلفين في استعماله بشكل أساء إلى الهبة الدينية.

وظل أوكيجيم يتبع نهج سابقه في كتابة الموسيقى الكنسية غير أن مقطوعات قدامه تكشف عن قدراته الواسعة على عمق التأمل والانفعال بصور اجتماعية وسيكلوجية مغايرة لما كانت تثيره مقطوعات القديس السابقة وهو ما ضمن لموسيقاه الحياة إلى اليوم. ومع أنه كان يكتب خطوطه البوليفونية مستقلة إحداها عن الأخرى على نهج الأسلوب القوطي، فقد كان يجمع بينها في نسج موسيقى لا تنفصم خيوطه عن بعضها البعض لإقامة وحدة السياق الموسيقى، وهو ما يثبت اتجاهه نحو صياغة الخطوط المتعددة على طريقة العصر الجديد. كذلك استعدّ ألحانا دينية غير دينية لنصوص دينية، وهو التقليد الذي تمخّض فيما بعد عما سُمّي «بالقديس ذي الألحان المستعارة» مثل «قديس صلاة الجنّاز» الذي يعدّ أقدم قديس جنتازي وصل إلينا بعد قديس دوفاي الذي يسبقه زمناً.

ولم يكتب أوكيجيم من الموسيقى الدينية إلى جانب مقطوعات قدامه غير تسع أغان من أغاني الموتيت تجلّت فيها كل سمات أسلوبه المتطور النامي الملحوظة في موسيقى قدامه. وقد تأثر أوكيجيم

بأسلوب كتابه الأغنية وفق تقاليد البلاط البرجندى السائدة فى عصره، وكان أغلبها يكتب باللغة الفرنسية التى يتحدث بها هو وأتباعه والتى يدين بذوقها الرفيع وبطريقة بنائها إلى ثقافة دوق برجندى الفرنسية. وحين شد أوكيجيم رحاله إلى إيطاليا عجز عن أقلمة موسيقاه مع القوالب المستحدثة مثل قالب «الفروتولا» الخفيفة الطابع بسبب اعتمادها على النصوص الإيطالية الشعبية وعلى مشاعر المواطنين، ومن ثم ظل يؤلف مستخدماً قوالب الأغاني المتداولة من عهد «الفن الجديد» وإن خطا خطوات واسعة نحو تطويرها، فإذا هو يكتب أغنية من نوع «الفيرليه» قرب بين بنائها وبناء أغاني «الرونديو» ذات الجزء المتكرر «المرجع» فاستحدث بذلك نمطاً جديداً سماه «أغاني الرعاة» كان شبيهاً بأغاني التروبادور القرنين وإن أطرح الجزء المتكرر الذى يولد الشعور بالملل أحياناً، كما نسق بين خطوطه البوليفونية محاولاً استغلالها ضمن نسج موسيقى شامل فى وحدة متكاملة.

وقد أعرض دوفاي فى أواخر حياته عن كل الأساليب المشتقة من أسلوب «الفن الجديد» الفرنسى واتخذ أسلوباً بوليفونياً بعيداً كل البعد عن الأسس التقليدية لذلك الفن. ومضى على هديه جيل من شباب الموسيقيين بزعماء أوكيجيم نجحوا فى تحقيق مقاصدهم الموسيقية بأسلوب بوليفونى أكثر تحديداً وخاصة فى أسلوب المحاكاة الكونتراينطية الذى سَمى بأسلوب «الفن الجديد للقرن الخامس عشر». وقد أفصح هذا الأسلوب الجديد المجال فى نهاية القرن السادس عشر لاطراح البوليفونية فى سبيل الميلودية المفردة ومعها إطارها الهارمونى المصاحب، وطبق أوكيجيم وأتباعه هذا الأسلوب فى بعض الأغاني الدينية فى حين ظل يتبع فى موسيقاه الدينية وفى كثير من أغانيه الدينية أسلوب «الفن الجديد للقرن الرابع عشر» لاسيما عند التجائه إلى المحاكاة الميلودية فى الخطوط البوليفونية وإلى المحاكاة الحرفية للصورة الميلودية كما فى أغنية «يضحك ثغرى وتبكي أفكارى»^(١٢١) (فقرة ٥٥ من التسجيل الموسيقى) التى تنبض بجمال النغم وحرارته وبسحر رنين الآلات بما فى ذلك تلك الآلات القديمة المحدودة الرنين بالقياس إلى القبولية والقبول والتشيللو التى تقابلها اليوم. وقد كتب أوكيجيم عشرين أغنية قد لا تعدّ من الأعمال الفريدة المتميزة ولكنها تمكس عبقرية المتمثلة فى أسلوبه القائم على التوفيق بين مقاطع الكلمات وبين الألحان الموسيقية. كذلك برع فى حسن استخدامه لطريقة «المحاكاة» الميلودية التى تبلغ ذروة الروعة فى مطلع أغنيته «القطاء الصغيرة»^(١٢٢) (فقرة ٥٦ من التسجيل الموسيقى).

وقد ترسم جاكوب أوبرشت^(١٢٣) خطى أوكيجيم فى الكتابة البوليفونية للأغاني التى وضع طائفة منها باللغة الفلامنكية الهولندية مثل أغنية «العام الجديد» التى يستهل مطلعها بقوله «الليدات الفاتنات الفاضلات أطيع تمنياتى فى العام الجديد»^(١٢٤) (فقرة ٥٧ من التسجيل الموسيقى). ولم تكن مؤلفات أوبرشت الدينية ذات أهمية كبيرة برغم ضخامتها وإن رأى بعض المؤرخين أنها هى التى مهدت الطريق

لظهور مؤلفات چوسكان دى، پريه . وقد أحيا أوبرشت النمط القديم فى كتابة القداس عندما ألف «الكاتوس فيرموس» وفق نموذج المويث القوطى لأصوات غنائية ستة تناولت بالفناء ثلاثة نصوص مختلفة فى وقت واحد . وعندما بحث لورينزو العظيم عن خلف لسكورانشاليوى^(١٢٥) بعد وفاته عام ١٤٧٥ وقع اختياره على هاينريش إيزاك^(١٢٦) الفلامكى الأصل الغزير الإنتاج الذى اتخذ من فلورنسا وطنًا ثانياً له واستطاع أن يجمع بين التقاليد الموسيقية المحلية الإيطالية وبين تقاليد الفلامكية، وكان يقوم بالمعزف على الأورغن وقيادة فرقة الكورال فى كل من كاتدرائية فلورنسا وقصر «ميديشى» الذى كان لورينزو قد جمع فيه نحوًا من خمس من آلات الأورغن .

وصرف إيزاك جلّ نشاطه فى تأليف الموسيقى للأغاني التى كتب أشعارها لورينزو للاحتفالات الشعبية، فأسهّم فى ابتكار أنماط جديدة من الموسيقى الكورالية الشعبية التى عجلت بظهور أغاني المادريجال المتطورة . وكان لورينزو وإيزاك قد ألفا سرّيًا الأغاني المعاصبة لمواكب الكرنفال الذى كانت تنهذى فيه المركبات مزودة بالزخارف وسط المشاعل والمحتلفين فى أزيائهم الجميلة الزاهية الألوان، والذى كان الفنانون يستعرضون خلاله مواهبهم الرائعة فى فنون الزخرفة والنحت والتصوير التى يرمز بعضها إلى الأساطير اليونانية كأسطورة فوز باكخوس بأريادنى، ويرمز بعضها الآخر إلى مختلف المهن وطوائف العمال والباعة والتسولين، كما تغنى أناشيد هذه المواكب بنماذج من شخصيات هذه الطوائف مثل أغنية «نحن الحجاج الثلاثة» وأغنية «صانعات الأرباب» التى تبدأ بعبارة «نحن صبايا نعشق الصيد ولا نرغب فى شىء سواه» والتى تنطوى على إحياءات فاحشة تدغدغ حواس الجماهير الشغوفة أيامها بالمتعة والعريضة . وانتظمت هذه الأغنية ست مجموعات من الأبيات تصف طرق الصيد، وتغرى النساء بالإقدام على صيد الأرباب مثلما كانت تفعل شهيرات النساء، وهو إحياء له مغزاه . وقد فقدت معظم هذه الأغاني وإن بقيت بعض أغاني إيزاك التى حددت أسلوبه والأصول الفنية التى كان يتبعها فى أقلمة موسيقاه مثل أغنية «الاحتفال بيوم مايو» وهى أغنية كورالية تشارك فيها الطبقات الصوتية الأربعة .

كذلك كتب إيزاك أغاني كورالية للمناسبات الدينية إلى جانب موسيقى الطقوس الكنسية وصاغها فى أسلوب بوليفونى مثل «أغنية عيد الفصح»^(١٢٧) التى كتبها بلغة ألمانية بعد رحيله إلى «إنزبروك» وإقامته فى بلاط الإمبراطور مكسيميليان الأول، وكان يتبع فى كتابته للألانات الموسيقية نفس أسلوب كتابته للأصوات البشرية، الأمر الذى يتضح من مقطوعة «أبانا وإلهنا الحبيب»^(١٢٨) (فقرة ٥٨ من التسجيل الموسيقى).

اسلوب عصر النهضة بروما

الفروتولا والمادريجال

ما لبثت الأغنية الإيطالية «كانزولا»^(١٢٩) و«الفروتولا»^(١٣٠) اللتان نشأتا خلال القرن الخامس عشر أن نالهما التطور مع أغاني الكرنفال وإذا هما تخرجان عن نطاق دائرة الغناء الديني. وكانت الفروتولا أغنية شعبية كورالية نشأت في شمال إيطاليا تُشدد دون مصاحبة موسيقية من الآلات، وتقوم على نصوص فكاهية وعاطفية وتشبه المادريجال في اعتمادها على تكرار لحن واحد يُسند أداؤه إلى صوت علوى [سوبرانو]. وقد نشر بيتروشي أحد عشر كتاباً جمع فيها أغاني «الفروتولا» بقيت منها حتى اليوم عشرة كتب تضم أكثر من خمسمائة أغنية كتبها شعراء بارزون يأتي في طليعتهم «بترارك». وانتطوت بعض أغاني «الفروتولا» على التصوير الموسيقى مثل الأغنية الرابعة والأربعين من الكتاب السابع لبيتروشي التي تحاكي صباح الديك ومطلعها: «كل صباح قبلما يزرع الفجر يصبح الديك «كوكو» روكو»^(١٣١).

وظفر نموذج المادريجال في عصر النهضة بأهم تجارب التجديد كما كان النموذج الذي تضافرت فيه جميع إمكانيات التعبير المتداولة وقتذاك. وكان «المادريجال» عند ظهوره في القرن الخامس عشر يحذو حذو «الكانزونا» وإن اعتمد على وسائل غنائية بحثة ولا سيما مع بدايته الأولى في النمط الموزع على أربعة أصوات غنائية بمصاحبة المجموعة الكاملة للمغنين أو بمصاحبة الآلات، كما كان يُعدّ قبل التطور الذي طرأ على تأليفه وازدياد عدد أصواته. أهم أنماط موسيقى الحجرة، وخاصة بالنسبة للهواة.

ولقد مرّ نموذج المادريجال بمراحل ثلاث اتخذ خلالها صيغاً بنائية متالية انتهت به إلى آفاق جديدة في مجال الإبداع؛ فتميز المادريجال في مرحلة نموه الأولى خلال عصر النهضة (من ١٥٢٥ إلى ١٥٦٠ تقريباً) بنسج موسيقى مصوغ وفق أسلوب الميلودية الواحدة في إطارها الهارموني «الهرموفونية» وإن انجبه طابع هذه المرحلة إلى المحافظة على الشكل البوليفوني الأصلي المقرط في استخدام المحنات الزخرفية حتى بلغ حد التعقيد، وكانت الجملة اللحنية الرئيسية تقع في أعلى التركيب النغمي المكون من ثلاثة أو أربعة أصوات. وانتهت البوليفونية في هذه المرحلة من مراحل نمو المادريجال إلى أسلوب يشتمل على أربعة أصوات غنائية ضمن نسج كورالي يتميز بإحكام التكوين وثرأ اللون وفيض العاطفة ويعيد إلى الوجدان الإحساس بجمال البوليفونية الدينية. وقد تصدّر هذه المرحلة أدريان فيليرت^(١٣٢) وچاك أركادلت^(١٣٣) (١٥١٤ - ١٥٧٠ تقريباً) وفيليب فرديلو^(١٣٤) (توفي قبل ١٥٦٧) وكونستانزو فتا^(١٣٥) (توفي ١٥٤٥). وألف أدريان فيليرت موسيقاً بأسلوب بوليفوني تناوبت فيه الأجزاء المصوغة بأسلوب الميلودية الواحدة في إطارها الهارموني مع الأجزاء البوليفونية الأخرى المصوغة بأسلوب المحاكاة

الميلودية، كما أجرى في هذا النسيج توزيعات فرعية داخل المخطوط الكوبالية أعانت على إبراز معاني
آيات بذاتها في القصيدة الشعرية مثل أغنية «صديقتي الطيبة»^(١٣٦) (فقرة ٥٩ من التسجيل الموسيقى)
الموزعة على أربعة أصوات غنائية.

بالسقرينا

تميزت المرحلة الوسطى من مراحل نمو نموذج المادريجال (١٥٦٠-١٥٩٠ تقريباً) بالاستغراق في
استخدام الشكل البوليفوني فإذا هو يتكون من خمسة أصوات، وإذا نسجه تتخلله وقفات يفتت عندها
النص الشعري إلى جزئيات بما يساعد على إبراز دقائق المعنى الذي يحتويه شعر المادريجال. وفي هذه
المرحلة أيضاً رسخت فكرة استخدام اللحن بوصفه رمزاً، وهو ما أتاح للمؤلف القدرة على التعبير



لوحة (٣٧) بالسقرينا.

الموسيقى الملانم للقصيدة الشعرية التى يقع عليها اختياره، فلم يعد اللحن مجرد رداء ظاهرى يتلّمع به النص الشعرى فحب بل أصبح من الضرورى أن يكون واضحاً وضوح الأبيات الشعرية نفسها يترجم عن ذات معانيها ويتواءم مع انفعالاتها. وقد أسرف بعض المؤلفين فى تصوير التفاصيل الشعرية بالموسيقى حتى أفقدهم هذا الإسراف السيطرة على وحدة السياق فى التأليف، غير أنهم خطوا بذلك خطوة موفقة نحو التعبير الصادق عن معانى الشعر الذى يتناولونه. ومن بين أهم مؤلفى هذه المرحلة فى نمو المادريجال شيرياتو دارور^(١٣٧) (١٥١٦ - ١٥٦٥) وأندريا جابريلي^(١٣٨) وجيوفانى بيرلويجى بالسترينا^(١٣٩).

ويغلب على الظن أن بالسترينا (لوحة ٣٧) ولد عام ١٥٢٥ فى المدينة التى يحمل اسمها [بالسترينا] فى ريف إيطاليا وتوفى عام ١٥٩٤، ويُعدّ أعظم مؤلفى الموسيقى الكونترابنطية للكورال بدون مصاحبة ألية والتى كانت فى أغلبها موسيقى دينية، وإن كان قد كتب إلى جانب مؤلفاته الكورالية الدينية عدداً كبيراً من مؤلفات المادريجال. بدأ حياته الموسيقية عازف أورغن بكنيسة بلده، ولم تكدهمضى تسعة أعوام حتى ارتقى راعى كنيسة كرسى البابوية فاختره قائداً لكورال كنيسة سانت چوليان بالفاتيكان. وفى عام ١٥٥٤ نشر كتاباً ضمّته عدداً من مؤلفاته للقديس أهدها للبابا، وسرعان ما حلّ هذا الكتاب فى قداس الفاتيكان محل مؤلفات الموسيقيين الفلاندر البلجيكيين، ثم مالبت بالسترينا أن تنقل بعد ذلك بين مراكز موسيقية هامة بمدينة روما وعرف حياة الرغد وتراحم حوله الأصدقاء واحتضنه فيليب نيرى مدبّع الأوراتوريو الذى عمل بالسترينا إلى جواره فترة من الزمن.

وقد بلغ بالسترينا القمة فى النهوض بالحن الكورال وتطويرها من مجرد أحن تستخدم الأبعاد الهارمونية الخامسة والثامنة «الأوكتاف» المتوازية إلى أحن ذات مستوى رفيع ضمن الغناء الكورالى دون مصاحبة آلات موسيقية، وهو يشارك كلاً من بيرد وفيتوريا ولاسوس فى هذا التطوير الهام للكورال الذى أتاح فيما بعد لباخ العظيم أن يسجل أمجاداً خالدة بأعماله للكورال بمصاحبة الأوركسترا وبأسلوبه الأوركستراالى. وقد عاش أسلوب بالسترينا مدرسةً للأصوات البشرية أخذت عنها الأوبرا الإيطالية أساليب الغناء الجماعى بالشكل الملانم لوسائل الأداء الصوتى البشرى، وهو ما ينجلى فى كتابات فردى للكورال فى أوبراته العديدة، فى حين انتقل أسلوب باخ الأوركستراالى إلى فاجنر وهو ما يتضح فى أحنه للمجموعات الكورالية.

ويعدّ إنجاز بالسترينا تنويجاً لجهد من سبقوه فى الكتابة الكونترابنطية والذين انصرفت جهودهم إلى النهوض بأسلوب الموسيقيين الفلاندر البلجيكيين. وكما كان صاحب عبقرية فريدة ميّزته عن جميع مؤلفى القرن السادس عشر كان مبتكراً للتجديدات هامة فى ميدان الغناء الجماعى وصاحب أسلوب أصيل يحمل بصماته الشخصية. وقد برع فى كتابة الموسيقى الدينية التى يتوقف نجاحها على التعبير الصادق عن المناسبة الدينية حتى ترتبط ارتباطاً عضوياً بالطغرس التى تؤديها بوصفها مادتها الأدبية والدينية والدرامية،

وجاء نجاحه ولید موضوعه الثامة التي جعلته ينحى ذاته وأحاسيس الشخصية موحدًا الحانه مع نصوص الأغاني الدينية، مما جعله يتبوأ أعظم مكانة بين مؤلفي الموسيقى الدينية المعروفين.

وتتميز بالسترينا في المرحلة الثانية من حياته بوضوح اللحن وجمال الأثر المترتب على نسيجه البوليفوني، ولاغرو فقد تميز أسلوبه باستخدام «الكونترابنت المقيّد» الذي تطور فيما بعد على يد باخ العظيم إلى أسلوب «الكونترابنت الحر» مُنفراً عن المدرسة الهارمونية المتطورة، وهو ما تجلّى في قداسه للبابا مارشيللو الذي تمكن فيه من توحيد عناصر الجمال الغنائي مع خصوصية البناء وفق أصول التأليف الكونترابنتي السائدة في عصره. وفي المرحلة الثالثة تدفقت عبقرية بالسترينا في إطار «الكونترابنت المقيّد» فإذا هو يقدم لنا أصواتاً غنائية شفافة قد تبدو لنا شديدة البساطة في ظاهرها بينما هي في صفتها الموسيقية مقيّدة بشدة في إطار الكونترابنت.

وقد اطلع بالسترينا في مؤلفاته الأخيرة مقامات الموسيقى القديمة واتجه بوعى متطور نحو المقامة الحديثة، فإذا هو يبدع كتابة رأسية هارمونية على حساب النسيج المستقل والأفق لكل خط لحنى، مما أتاح له التركيز على لحن رئيسى تمتع تغذيته خطوط لحنية منبثقة من اللحن الأصلي ومن النص الشعري، وهكذا استطاع عشاق الموسيقى الاستماع لأول مرة في وضوح إلى نصوص الألحان الغنائية الجماعية لاسيما في مجال الموسيقى الدينية.

على أن أسلوب بالسترينا الذي ظفر بالإعجاب الشديد لم يلبث أن اضمحل على أيدي تلامذته وتابعيه الذين أثروا ونقل الموسيقى من أسلوبها الغنائي إلى أداء الآلات الموسيقية وما صاحب ذلك من «تأخرات» بدت غريبة على الأذن حينذاك، كما طوّروا «الكونترابنتية المقيّدة» لمواكبة علوم التأليف الجديدة. ولقد حقق التطور الجديد للموسيقى مزيداً من الحرية والحياة والحمامة والتدفق فعدا أسلوب بالسترينا جزءاً من التراث الخالد الذي لا يمكن إغفاله. لقد كان بالسترينا مؤلفاً عظيماً خلق - برغم قيود الكتابة الكونترابنتية المعقدة - مدرسة راسخة للغناء الدينى ما تزال نموذجاً حياً لروعة الإبداع وللملاءمة بين الألحان وإمكانات الأداء البشرى الجماعى.

ونسوق من بين مؤلفات بالسترينا غير الدينية مادريجال «الزهور الرقيقة»^(١١٠) (الفقرة رقم ٦٠ من التسجيل الموسيقى) حيث تتجلى روعة الأسلوب الغنائي النموذجى للصوت البشرى مع إمكانيات الكتابة البوليفونية مُمتزجة بالهارمونية الرصينة غير المتطرفة التي نستمتع فيها بوضوح إلى كل خط لحنى غنائى لا يتضاءل معه جلاء النص.

● Strict Counterpoint الكونترابنت المقيّد: نوع من الكتابة البوليفونية تتضمن سافات محدّدة شديدة التوافق، وفي إطار أنواع خمسة تضم تأخرات نسبية لكنها تُعالج لتتحول إلى توافقات شفافة مشرقة.

وكانت آخر مراحل نمو نموذج المادريجال (١٥٩٠ - ١٦٤٠) هي الخطوة الحاسمة فى التحول من البوليفونية إلى الهوموفونية والاعتماد على الأصوات الغنائية المنفردة^(١١٧)، وتميزت هذه المرحلة باستعراض القدرات الموسيقية البارعة من خلال الأداء الصوتى، كما شهدت اهتماماً شديداً باستخدام النغمات التى تنتمى إلى المقام الذى يُلحّن منه المادريجال مما أضفى على النسيج الموسيقى تلويناً يفصح عنه تسمية هذا الاتجاه «باللونية»^(١١٨) أو «التلوين». ومن أهم مؤلفى المادريجال الإيطالية فى مراحل نموها اللاحقة أورازيو فيشى^(١١٩) (١٥٥٠ - ١٦٠٥) ودون كارلو جيزوآلدر^(١٢٠) (١٥٦٠ - ١٦١٤) وكلاوديو مونتفردى^(١٢١) (١٥٦٧ - ١٦٤٣).

واتخذ المادريجال فى نهاية القرن السادس عشر شكلاً مسرحياً يُرعى بميلاد فن جديد هو فن الأوبرا الذى ابتكرته جماعة الأصدقاء «كاميراتا» فى فلورنسا عام ١٦٠٠ وقد اشتملت أغانى المادريجال التى كتبها مونتفردى على فقرات حوارية عديدة بجانب الأدوار الغنائية الموزّعة توزيعاً متعدد الأصوات، كما شاعت فى إيطاليا «كوميديا المادريجال»^(١٢٢)، التى برع فيها أورازيو فيشى، ومن أشهر ما كتب فى هذا المجال ملهاة مادريجالية اسمها الأمفيارناس^(١٢٣) (١٥٩٤).

كان نموذج «المادريجال» بتحرّره وحيويته خير تعبير عن عصر النهضة مؤكّداً صلته بأرفع الثقافات الاجتماعية بفرد صورته البنائية، فإذا هو يتفوق على سائر النماذج الأخرى من خلال تنوعه وتنسيق أسلوبه التعبيري واستغلاله لجميع الإمكانيات الموسيقية المتداولة. وإذا كان اعتماد «المادريجال» على الفناء البحت دون مصاحبة آلة موسيقية قد جعله يبدو غريباً ومختلفاً فى تعبيره عن موسيقى العصور التالية فلم تكن الطريقة المقامية المتبعة هى سر غرابته، ذلك أن الانتقالات الهارمونية بين المقامات المتباعدة كانت قد أخذت تقل فى هذا القرن الذى ساد فيه الميل إلى التعبير بالسلالم الكبيرة والصغيرة، ولكن الغرابة كانت تكمن فى هذا الفيض من التأثيرات الإيقاعية التى تولدت عن الاتجاه المتحرّر لمؤلفى «المادريجال» فى كتابة الأدوار الغنائية المختلفة والموزّعة على الأصوات المختلفة، وفى اختلاف ميولهم عن ميول من سبقوهم إلى بناء النموذج الموسيقى أو القالب^(١٢٤)، وفى استخدام التأثيرات الإيقاعية فى الموسيقى. ولم يكن فن الفناء الجماعى دون مصاحبة موسيقية^(١٢٥) يجهل طرق تجميع العناصر الموسيقية وإضفاء القوة على الأداء، وخاصة بعد تأليف الأدوار الموزعة لأكثر من أربعة أصوات مع الاتجاه إلى عدة مجموعات من المنشدين، غير أن طريقة تدعيم الموسيقى بواسطة بناء الأقسام المتعارضة فيها أو عن طريق التفاعل اللحنى الذى يتناول أجزاء الألحان بالاستطراد والتنمية والاشتقاق وما إليها لم تكن قد استوعبت بعد.

جوسكان ديبريه

ونجّلت إقامة التعارض بين الألحان فى موسيقى المادريجال ومحاولاتها البنائية الأولى ، وكنا نجميع العناصر الموسيقية بمعناها الحديث فى نهاية القرن السادس عشر الذى انتقلت فيه زعامة عالم الموسيقى إلى إيطاليا فى كل من روما والبندقية بعد أن كانت موسيقى هولند قد شاعت فى أنحاء إيطاليا خلال النصف الأول من القرن السادس عشر . وكان استيعاب إيطاليا للنماذج الغنائية الأجنبية ولموسيقى الآلات هو الذى مهد السبيل لسيطرتها الفنية وابتكارها الأنماط التى نسجت على منوالها ألمانيا وإنجلترا وتأثرت بها فرنسا بعض الشيء مما سيأتى ذكره عند الحديث عن ملهسة البندقية .

وقد لعب ظهور جوسكان ديبريه^(١٥٠٠) (لوحة ٣٨) دوراً كبيراً فى نهضة الموسيقى بإيطاليا وبلوغها المستوى الذى بلغته الفنون التشكيلية على يد ميكلانجلو ، حتى عدّ «جلاريانوس» عالم النظريات الموسيقية أعمال جوسكان من الأهملة الفنية المكتملة التى أرسيت فوق أسس عصر النهضة فبعث التراث الفنى القديم وأعادت اكتشاف ما حجبته العصور الوسطى معالاه الأصيلة .



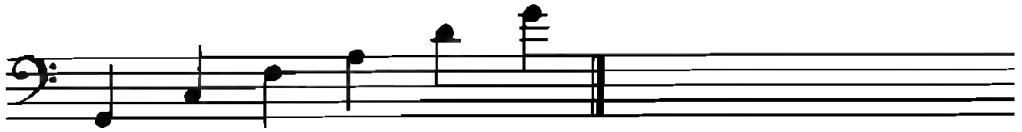
(لوحة ٣٨) جوسكان ده برييه .
صورة مطبوعة بطريقة الحفر على
الحجر .

انضم جوسكان إلى فرقة كورال «مصلّى سبتينا» بروما التي كانت تضم مجموعة من الموسيقيين الفلامنك والبرجندين والفرنسين الذين اكتمل على أيديهم الأسلوب البوليفوني ذو الخطوط الميلودية المتعددة الذي انتشر بين ربوع العالم المسيحي بوصفه النموذج الأكمل للكتابة الموسيقية . وفي عهد البابا «سيئوس» الرابع انتقلت الموسيقى الكنسية من مجرد خادم للطقوس إلى مركز الصدارة بعد أن اقتضت فخامة الطقوس الدينية بروما فخامة تناظرها في الحقل الموسيقى ، وأصبح الانضمام إلى فرقة منشدى كورال مصلّى سبتينا حلم كبار المنشدين والموسيقيين الذين أخذوا يتوافدون على روما من المراكز الفنية في أنقرس وليج وكامبراي . وتشكّلت الفرقة من ١١ إلى ٢٤ منشداً زاد عددهم إلى ٣٦ في عهد البابا ليو العاشر ، انقسموا إلى أربع مجموعات : مجموعة غلمان من طبقة السوبرانو ، ومجموعة غلمان ثانية من طبقة الكونتريالطو ، ثم مجموعة رجال من طبقة النور ، ومجموعة رجال أخرى من طبقة الباص . وخلت فرقة المنشدين من العنصر النسائي الذي حرّم عليه - لفترة محدودة - الاشتراك في الغناء بالكنيسة وكان يُستعاض عن النساء بالغلمان ، ينشدون معاً دون مصاحبة من الآلات الموسيقية ولم يكن ذلك مألوفاً أيامها . وكان من أبرز أفراد هذه الفرقة جيوم دوقاي^(١٥١) الذي كان أول من نظر إلى موسيقى القداس بوصفها عملاً فنياً له كيانه العضوى . وقد ترك جوسكان بين محفوظات هذه الفرقة عدداً من مصنفات القداس والموتيت والمزامير التي اشتهر من بينها قداسه الجائزى «رثاء أوكيجيم»^(١٥٢) (فقرة ٦١ من التسجيل الموسيقى) .

ومع أن جوسكان قد تلقى تعليمه وفق الأصول الفنية للأسلوب القوطى فقد تميّزت ميلوديته بتناغم يفوق مثيله في الأسلوب القوطى ويقل عنه صرامة ، كما تفرّدت إيقاعاته باستقامة أشكالها وأوزانها ، ويغلب على أسلوبه في التأليف الميل إلى تطبيق المحاكاة الحرفية للصورة الميلودية «الكانون» وتجلّت براعته في النماذج المستحدثة خلال عصر النهضة وخاصة نموذج «الموتيت» والأغاني الكورالية الأخرى ، وقد طبعها جميعاً بالطابع الإيطالى المتمثل في الميلودية السّجّية . وبمكتنا التعرف على مميزات أسلوبه مجمعة في مقطوعته المسماة «ألف أسف»^(١٥٣) (فقرة ٦٢ من التسجيل الموسيقى) .

وكانت لأسفار جوسكان العديدة متردداً بين البلاط البابوى وبلاط ملوك إيطاليا وفرنسا وأمرائهم أثرها الواضح في موسيقاه ، إذ تناول جوسكان في مؤلفاته جميع أساليب التأليف الموسيقى وقوالبه من القداس حتى الموتيت والأغنية الدارجة ، ولهذا لُقّب في عصره بـ «أمير الموسيقى» وخلع عليه نائز الكنيسة العظيم مارتن لوثر لقب «سيد الأنعام» .

ولقد برع جوسكان في استخدام الآلات الموسيقية الشائعة في عصره وخاصة الفلوت القائمة^(١٥٤) وفيولا الساك^(١٥٥) كما تميّز القداس في موسيقاه بنزوعه إلى الاهتمام بأمور الحياة الدنيا أكثر من الآخرة ،



وربما كان هذا التبار هو الخطوة الأولى في الاتجاه إلى انفصال التأليف الموسيقي عن الحياة الكنسية . وتركز اهتمام چوسكان بصفة أساسية حول نموذج الموت فكان له الأسبقية بل الغلبة على القديس في مؤلفاته . كذلك اهتم بتعبير چوسكان الموسيقي عن الأحاسيس الإنسانية بالانطلاق والحرية ، وهو ما يتجلى في أسلوب «الكانون» ، فإذا خطوطه اللحنية ـ وكان يصوغها في دقة متناهية نابضة بشحنة رائعة من الجمال الأخاذ ـ تتوالى في حيوية فياضة متدفقة تكاد تصل إلى حد التضاد ، حيث لا تضاد بل تناغم وانسجام . والجدير بالذكر أن موسيقى چوسكان قد استُقبلت عند عزفها خلال العقد الثاني من قرننا العشرين باهتمام كبير .

وما لبث تلامذة چوسكان الذى كان رائد الموسيقى فى بداية القرن السادس عشر أن أخذوا عنه منهجه فى نهاية القرن نفسه وطوّروه إلى أبعاد رائعة، فإذا موسيقى تلميذه «بالستينا»^(٤٦) تفدو أكثر ملامة للتعبير الدينى وأعمق غوراً من موسيقاه وإن لم تضارعها فى روعة الابتكار، وإذا كلٌّ من فيتوريا باسبانيا ووليم بيرد بإنجلترا وفيليب دمو بفرنسا وأورلاندو لاسو الهولندى بألمانيا يحتذى أسلوب أستاذهم چوسكان ثم يطوّروه إلى نفس الأبعاد التى بلغها بالستينا من بعده.

موسيقى العود في إيطاليا إبان عصر النهضة

وقد احتل العود في أوروبا خلال القرن السادس عشر المكانة نفسها التي احتلها البيانو بعد ذلك في القرن التاسع عشر فكان آلة العزف المفضلة في قاعات الموسيقى والدور، بهيم به كبار الموسيقيين المحترفين وكذا الهواة المبتدئون. وقد ساعد على ذلك الإقبال التجاء الموسيقيين إلى ابتكار طريقة بسيطة لتدوين موسيقى مقطوعات العود تيسر عزفها وتجعله في متناول الجميع. وسببت هذه الطريقة «جدول العفقي»^(٥٧) الذي يتشكل من ستة خطوط أفقية تمثل أوتار العود الستة مرتبة حسب التدرج الصوتي، من الخط العلوي الذي يمثل أغلظ الأوتار صوتًا إلى الخط السفلي الذي يمثل أخفها صوتًا. ووضعت أرقامًا تشير إلى مواضع الأصابع على كل وتر من الأوتار متدرجة من نغم الوتر الخالي المشار إليه بالصفر ثم تبدأ الأرقام بعد ذلك: الأول والثاني وهكذا (لوحة ٣٩).



(لوحة ٤٠) إيفاريسو بلسكيس: طيبة ساكنة من آلات موسيقية: العود والقيوليه. برجامو.

وقد استمد مؤلفو موسيقى العود ألحانهم في البداية من حصيلة الأغاني ومقطوعات الرقص الشائعة والأغاني الدينية والدنيوية على حد سواء (لوحة ٤٠، ٤١)، وتميزت مقطوعات الرقص الإيطالية بالأناقة والرشاقة والبساطة على نحو ما نلاحظ في مقطوعة «رقص» المجهولة المؤلف والتي كتبت حوالى عام ١٥٧٠ (فقرة ٦٣ من التسجيل الموسيقى) من ميزان إيقاعي ثلاثى الوحدة ببطء السرعة، وشألف بناؤها من ثلاثة أقسام صغيرة: قسم أول (أ)، يليه قسم ثان (ب)، وتُختتم بإعادة القسم الأول (أ).

واشتهر فينشنسيو جاليليو^(١٥٨) (١٥٢٠ - ١٥٩١) وتذاك بالبراعة في العزف على العود كما أعدد مقطوعات للعود من أشهر الأغاني الإيطالية من «المادريجال» و «الكانزونيتا». ويتبين من الاستماع إلى مقطوعاته ارتفاع مستوى الإعداد الهارمونى برغم صعوبة تمييز الخطوط البوليفونية فى آلة وترية لا يثمر اهتزاز أوتارها طويلاً، كما نلاحظ إدخال المحسنات والزخارف النغمية على الألحان الأصلية بما يساعد



على إبراز جمال الأداء على العود، وكان ذلك ضرورة اقتضتها آلة العود فالزخارف اللحنية تملأ الفراغ بين كل صوت والصوت الذى يليه فى الخط اللحنى، ذلك الفراغ الناتج عن تلاشى الصوت بمجرد عزفه تقريباً، على عكس الآلات الوترية ذات القوس مثل الكمان والتى يمتد الصوت فيها حتى يُعزف الصوت الذى يليه فى الخط اللحنى، لاسيما عند عزف الأصوات المتصلة والترابطة^(٤٥٩) (فقرة ٦٤ من التسجيل الموسيقى).

وقد بلغ «فرانشيكو داميلانو» بموسيقى العود فى إيطاليا ذروتها مع منتصف القرن السادس عشر حين أخذ يؤلف لها راساً موسيقى آلات حقيقية دون الاعتماد على صيغ الأغاني المعروفة على نحو ما نرى فى مقطوعته التى كتبها على غرار «التصدير الموسيقى»، إذ تقوم على أسلوب المحاكاة الكونترابنية فى صورة الفوجة أو الإتياع^(٤٦٠) [أى ملاحقة نفس اللحن أو شكله الرئيسى] دون أدنى ارتباط بالأغاني ومقطوعات الرقص المعروفة، ودون أى اهتمام بغير استعراض براعة الأداء على العود فحسب (فقرة ٦٥ من التسجيل الموسيقى). ويوحى الطابع البهيج المنبعث من هذه المقطوعة خاصة والذى نلمسه بصفة عامة فى مقطوعات العود بإيطاليا خلال القرن السادس عشر بأن هذا العصر كان عصر استقرار ورخاء.

وقد تألق أيضاً فى مجال تأليف موسيقى العود بإيطاليا كل من فراشكو سينا تشينو^(٤٦١) وأميروزيو دالزا^(٤٦٢)، وكانت الصيغ الرئيسة التى تناولها تأليف موسيقى العود هى الفانتازيا والتصدير [بريلود] والترنيمات. ومن أهم مجموعات تدوين العفقى على الطريقة الإيطالية لعزف العود مجموعة بتسروتشى^(٤٦٣) التى ترجع إلى سنة ١٥٠٧، أما مؤلفات فرانشيكو داميلانو التى جاءت فى أربعة مجلدات فقد طبعت بين ١٥٣٦ و ١٥٦٣^(٤٦٤)

اسلوب عصر النهضة بفرنسا وهولندا

بدأت فرنسا خلال القرن الخامس عشر فى التخلص من آثار حروبها الطويلة مع إنجلترا بعد أن حرّرها ملكها المستبد لويس الحادى عشر من قيود الإنقطاع التى سادت خلال العصور الوسطى، وقام بعدة إصلاحات إدارية حياتها لنبوء مركز الصدارة فى أوروبا. وتزوج شارل الثامن ابن لويس الحادى عشر من أن البريطانية فضم دوقية بريتانى إلى فرنسا، ثم غزا إيطاليا واستولى على نابولى دون أن يستقر بها طويلاً. وأعاد غزوها لويس الثانى عشر المسمى «أبا الشعب» متحالفاً مع الإسبان، كما استولى على دولة البندقية بإيطاليا، غير أن الفرنسيين مالشوا أن طردوا ثانية من إيطاليا عام ١٥١٢ إلى أن حاول

فرنسوا الأول استرجاع فتوحات سلفه بإيطاليا التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بفرنسا خلال عصر النهضة . وقد شجّع فرنسوا الأول راعى الفنون الفنانين الإيطاليين على الزواج إلى فرنسا فاصطحب معه ليوناردو دافنشى الذى توفى بعد قليل، كما استدعى المصور أندريا ديلسارتو وآخرين .

وقد تأثرت فرنسا بفنون إيطاليا فثرت روحها إلى جانب قسّماتها القوطية الأصلية ، فإذا سلمات الأسلوب القوطى الموسيقى تتجلى فى تطور التأليف الموسيقى الضخم ، وفى الأسلوب المكتمل المتميز بالمهارة الفنية فى حرك النسيج الموسيقى ذى الخطوط الميلودية المتعددة والموزعة على الأصوات المختلفة [الپوليفونية] ، ثم فى الطابع الدينى للطقوس الكنيسة . وما لبث أن وفدت على فرنسا تأثيرات إيطالية أخرى انتقلت بالموسيقى إلى خارج الكنيسة وأضفت عليها سمة دينوية خالصة ، فإذا هى تسبدل بالأصوات الغنائية الآلات الموسيقية فى جزء أو أكثر من الأجزاء الموزعة فى المقطوعة الموسيقية ، وإذا هى تضغط الخطوط الميلودية المصاحبة للغناء فى دور واحد يؤدّى على العود . وبهذا صيغت الأغاني فى ميلودية واحدة أساسية بمصاحبة موسيقية من آلة واحدة ، وهو ما أعان على تبسيط النسيج الموسيقى حتى غدت المصاحبة الموسيقية التى تُعزف من الآلة الواحدة . العود . أبسط وأيسر عند الاستماع إليها بصورتها ذات التآلفات الهارمونية الرأية من الخطوط الميلودية المختلفة التى كانت تسير من فوق بعضها البعض أفقياً وفق أسلوب الپوليفونية ، والتى غالباً ما كان يُصاغ منها النسيج الموسيقى للأغاني وفق الأسلوب القديم .

وفى أواخر العصور الوسطى غما بفرنسا قالب موسيقى فريد فى قدرته على التعبير القومى . هو قالب «الأغنية»^(١٦٥) ، شيه بالقالب القومى الإيطالى المسمى «المادريجال» . وكانت نماذجه الأولى شبيهة فى خفة روحها وطابعها نصف الجدّى وبساطة بنائها بأغنية «الفروتولا» الإيطالية ، غير أنها أصبحت بعد تشربها بالأسلوب الإيطالى الغنائى أكثر تطوراً وإتقاناً فى صنعها . وما لبثت الأغنية أن تضمنت أساليب النسيج الكترابنطى [المحاكاة الميلودية^(١٦٦) والإتباع^(١٦٧)] والمحاكاة الحرفية وزيادة القيم الزمنية للوحدات الإيقاعية للألحان^(١٦٨) أو إنفاصها^(١٦٩) حتى أصبحت عند منتصف القرن السادس عشر مثقلة بالاصطناع الفنى وتمتدّد النسيج الموسيقى . كذلك تنوعت نصوص الأغنية غير أن كثرتها كانت تدور حول موضوعات غرامية صريحة وإن بقيت فرنسية الطابع خصبة الميلودية خفيفة الروح بارزة الإيقاعات حادة النبرات . وغما هذا القالب من الأغاني الذى قام تأليفه على تقاليد الكتابة الپوليفونية من عدة خطوط ميلودية تبلغ أربعة فى معظم الأحيان وتسير معاً فى آن ، كما استند فى أدائه على المهارة الفنية للمغنين الذين كان يُند إلى كل واحد منهم إنشاد خط من جملة الخطوط الميلودية .

ومما يميز الأغنية الفرنسية تناوب نمطين من الإيقاع فى صياغتها: أحدهما يسمى النمط المقفى^(١٧٠) ومقياسه الإيقاعى منظم مساوى النبرات ، والآخر يسمى النمط المقياسى^(١٧١) وفيه تكون القيمة الزمنية



(الوحة ٤١) فتاة تغزف على العود. متحف هانوفر.

للمقطع الشعري قوى البر ضعف القيمة الزمنية للمقطع ضعيف النبر، وجاء هذا النمط الأخير متأخراً عن النمط الأول فلم يُعرف إلا في أواخر القرن السادس عشر. وكان هذا النوع من التأليف مثل بعض أغاني الفروتولا الإيطالية يمثل بصفة خاصة إلى التصوير الموسيقى المتطور بالنسبة لإمكانيات ذلك العصر، والذي يمكن القول بأنه كان أساس التصوير الموسيقى الذي ناله التطوير خلال القرن التاسع عشر على يد فرانز لست وقاجنر. وكان كليمان چانكان^(١٧١) أهم مؤلفي هذا النوع من الأغاني الفرنسية التي اشتهرت من بينها أغنيتان أولاهما: أغنية «معركة مارينان»^(١٧٢) التي تتضمن تصويراً موسيقياً غنائياً رائعاً لهزيمة السويسريين أمام جيوش فرنسوا الأول ملك فرنسا عام ١٥١٥ (فقرة ٦٦ من التسجيل الموسيقى) يبر على نفس قواعد التصوير الموسيقى في مفهومنا الحديث، فإذا هو يصف شجاعة الفرنسيين في القتال، وسجل بلمسات واقعية بعض ما يدور في المعركة كفتح الأبواق التي تنشير المقاتلين، والتي يحاكيها منشدون من طبقة التنور عن طريق أنغام طويلة عند نطقهم لعبارة «انفخوا في الأبواق»^(١٧٣)، وهي الطريقة التي يُطلق عليها اليوم «التصوير عن طريق الإيحاء». وإذا كان الإيحاء يمثل هذه الصور قد أصبح اليوم أكثر بسراً ووضوحاً بعد تطور الآلات الموسيقية تطوراً هائلاً من حيث درجة الرنين والطاق الصوتي، وبعد ابتكار الأوركسترا السيمفوني لمختلف التوليفات التي تصوّر شتى الانطباعات، فقد كانت إمكانيات چانكان محدودة وبسيطة لأنه لم يعتمد على غير الصوت الغنائي البشري في بعث هذا التصوير الإيحائي في الموسيقى، وهو أول من خطا في هذا المجال وترنّع على عرش الريادة فيه. كما نرى لمسة أخرى من التصوير الواقعي القائم على «المحاكاة الحرفية» مع لمسة أخرى من التصوير الإيحائي عند التعبير عن وقع الهزيمة على السويسريين، وهو ما يتجلى في غنائهم بطريقة كورالية لعبارة موحية بعمق إيمانهم الديني هي «لقد فعلنا كل شيء بإرادة الرب» وذلك قبل اختتام الأغنية بصيحة النصر التي يطلقها الفرنسيون في حماسة. أما أغنية چانكان المعروفة باسم «تفريدة الطير»^(١٧٤) (فقرة ٦٧ من التسجيل الموسيقى) فيسج التصوير فيها طريقة المحاكاة الحرفية لأصوات بعض الطيور كزقزقة العصافير وهديل الحمام وشقشقة الكوكو في نهاية المقطوعة، فضلاً عن طريقة الإيحاء باللمسات الدقيقة ونجميع العناصر المختلفة التي تنقل جو البهجة الذي تضفيه الطبيعة بجمالها والطيور بشدوها فوق الأغصان، ذاهباً بخياله الخصب إلى تصوير مواقف غرامية بين الطيور وسط حفل ساحر يختتم به الأغنية مطبقاً بذلك الفلسفة الأبيقورية القائمة على المتعة والانتشاء بالحياة، وهي الشاعر التي تبتّتها حركة النهضة الأوروبية.

غير أن چانكان لم ينس برغم اهتمامه بالتصوير الموسيقى قواعد البناء الموسيقى والأصول الفنية التي ترتكز عليها، فقد صاغ أغنيته في قالب شبيه بقالب «الروندو» ذي اللحن التكرار والأجزاء الاستطرادية

■ Rondo نوع من التأليف الموسيقى يتكرر قسم من الأقسام الأخرى. وفي زمن مرشحات تطور الروندو إلى نمط قياسي شديد الذبوع وخاصة في الحركة الأخيرة من الصوناتا والكونشرتو. أ. ب. ج. د. هـ. الخ (م. م. ث.).

التي تتخلل أداء اللحن الذي يتكرر في صورة المحاكاة الميلودية والتي تتلاحق فيها الأصوات الكورالية الأربعة التي وُزعت عليها موسيقى كلتا الأغنيتين ، ويتكرر اللحن مع تغير في سرعته وتعبيره وفق سياق الكلمات ومغزاها ، في حين أنه يختص الأجزاء الاستطردادية بتضمين لمساته الرائعة للتصوير الموسيقي سواء كان ذلك بطريقة المحاكاة الحرفية [كأحداث الحرب في أغنية معركة مارينان ، أو شدو العصفير والحمام في أغنية تغريدة الطير] أم بطريقة الإيحاء [بالانتشاء بالنصر في ختام معركة مارينان وبما يدور من غزل بين الطير في حفل نهاية أغنية تغريدة الطير].

كانت هذه القواعد التي قام عليها تصوير جانكان الموسيقي واهتمامه بأسس البناء الموسيقي ومقوماته الرئيسية هي الماترة التي أضاعت طريق التصوير الموسيقي أمام من جاءوا بعده ابتداء من بيتهوفن في سيمفونية الريفة وهایدن في سيمفونيته للأطفال أو «رباعية البلبل» حتى روائع هذا الفن المتمثلة في قصائد فرانز لست السيمفونية ودرامات فاجنر الموسيقية وخاصة في رباعية خاتم النيلونج الشهيرة . على أن أغاني جانكان قد تأثرت في الوقت نفسه بمسيرته الدينية إذ كان منشداً في الكنيسة الملكية إلى جانب أعماله الموسيقية في بلاط الملك هنري الثاني ، ولهذا جاءت أغانيه جميعاً كورالية وموزعة على أربع مجموعات للطبقات الصوتية الأربعة ، ويقوم بفناء كل مجموعة عدد يتراوح بين الأربعة والستة حتى غدا مجموع المغنين ستة عشر مغنياً في أغلب الأحيان ، وإن ارتفع في أحيان نادرة إلى أربعة وعشرين .

وكانت الأغاني الفرنسية قبل جانكان تسير على غرار أغاني شعراء «التروبادور» الجائلين في توزيعها على الغناء والآلات معاً ، ثم اختزلت المصاحبة الموسيقية بعد ذلك إلى آلة واحدة هي العود وفق النهج الإيطالي . وتصور إحدى لوحات الناشر نال جاليري بلندن فرقة موسيقية في عصر فرانسوا الأول تتكون من ثلاثة أفراد ، تقوم مغنية ومغن فيها بإنشاد الميلودية يصاحبهما عازف على العود (لوحة ٤٣) ، وهي صورة غير عادية حيث عبر المصور عن قدرته على الإيحاء بما يستحيل رؤيته ، وهو «الصوت» .

ولقد كان هذا الجمع بين الأجزاء الموزعة على الإنشاد والأجزاء المسندة إلى العزف على الآلات الذي بدأ منذ القرن الثالث عشر [واستقرار العلاقة بين موسيقى الغناء وموسيقى الآلات وضم أحدهما إلى الأخرى] هو بداية تطور كبير في الأداء الموسيقي وفي كتابة الموسيقى نفسها . وأعان على هذا التطور اختصار أدوار المصاحبة الموسيقية للغناء وإسناد أدائها إلى آلة واحدة هي العود الذي استبدل فيما بعد بالآلات ذات لوحة المفاتيح^(١٧٦) «الكافير جينال» والكلافسان ثم البيانو .



(لوحة ١٣) أرولاندى دى لاسوس مع الجوقة الموسيقية الخاصة بكاتبة دوق بافاريا الخاصة . متحف الدولة بيلاريا .

LAUDATE DOMINUM OMNES GENTES

ORLANDI DE LASSO,

Multitudo Ducis Bavariae, Chori Magistri,

MISSÆ ALIQVOT

Quinque vocum.

SECUNDA PARS.

Illustris: Principis D. G VILHELM I Comitis Pala-
tini Rheni, veriusq; Bavarie Ducis, libertate
in lucem editum.

Monachij excudebat Adamus Berg.

M. D. LXXIII.

(الوحدة ٤١) دموذ أو برنامج لخلل موسيقى غنائى بقية دورق باقار يا بئرو و ب الميرف والفتاء أور لاندى دى الاموس.



وقد طُبعت بفرنسا مجموعات عدة من أغاني ذلك العصر نشر أولها بير أنيان^(١٧٧) عام ١٥٢٩ عنونها باسم «مقدمة موجزة وأليفة» وضمتها عدداً كبيراً من الصيغ المُعلَّدة للمصاحبة الموسيقية لهذه الأغاني بالعزف على آلة واحدة، وبعد خمسة وعشرين عاماً ظهرت مجموعة ثانية بعنوان «حدائق عرائس الشجر»، ثم قام أدريان ليروا وروبير بللار بطبع مجموعة أغان ثالثة عام ١٥٧١ جرى هذا كله في عصر لم تكن طباعة المؤلَّفات الموسيقية قد انتشرت بعد، وضمت هذه المجموعة أغاني مؤلفين عديدين إلى جانب كليمان چانكان من أمثال جيوم كوستيله الذي كان يؤلف أغاني كورالية دون مصاحبة آلية مثل أغنية «هيا بنا إلى المرح الأخضر»^(١٧٨) (فقرة ٦٨ من التسجيل الموسيقى) التي صاغها للإنشاد الكورالي البوليفوني «أكابيللا» A Capella [الفناء دون مصاحبة من الآلات الموسيقية] من الطبقات الصوتية الأربعة المعروفة [سويرانو وكوتستر الطو وتينور وباص] وضمتها كل حيل الأسلوب البوليفوني من محاكاة ميلودية وإتباع وملاحقة بين إنشاد الصورة الميلودية من الأصوات المختلفة إلى إنقاص أو زيادة القيمة الزمنية للوحدات الإيقاعية في الميلودية على غرار أغاني چانكان الذي اقتضى أثره أيضاً في صياغة الإنشاد الكورالي دون مصاحبة من الآلات الموسيقية، وإن لم تقم أغانيه مثل أغاني چانكان على التصوير. كذلك احتذى نهج كلودان دي سيرميس الذي كان يؤلف بالأسلوبين اللذين لحقهما التطوير فيما بعد وهما: أسلوب الأغنية ذات الميلودية الواحدة ومعها مصاحبة موسيقية من مجموعة من الآلات، وأسلوب الأغنية ذات الميلودية الواحدة ومعها مصاحبته الموسيقية المركزة في آلة واحدة من الآلات المتداولة وهي العود. وتمثل أغنيته «طالما أنعم بالحياة»^(١٧٩) (فقرة ٦٩ من التسجيل الموسيقى) الأسلوب الأول وقد صاغها للفناء المنفرد من طبقة تينور ومعها مصاحبة موسيقية جماعية من ثلاث آلات هي الناي ذى الجسم والقبول الديسكانت التي كان يطلق عليها أيامها القبولية المفردة بخطها الطويل المتدفق الجميل. وتمثل أغنيته «أعيش مهموماً أبداً»^(١٨٠) (فقرة ٧٠ من التسجيل الموسيقى) الأسلوب الثاني، ويقوم بناؤها على لحنين، لحن لمجموعة الآيات الأولى، ثم لحن ثانٍ للمجموعة الثانية، ثم استعادة للحن الأول مع المجموعة الأخيرة من الآيات، وهو القالب البنائي المسمى (أ ب أ)، حيث يمثل «أ» اللحن الأول و«ب» اللحن الثاني، ولهما طابع الحان الأنشيد البعيدة عن رقة الأغاني العاطفية كما يتميزان بوضوح الإيقاع برغم بطئهما بعض الشيء. واقتصرت المصاحبة على العزف على العود حيث تمضى المصاحبة تارة في صورة التآلفات الهارمونية التي ترسم النبرات الإيقاعية في الوقت نفسه، وتمضى تارة أخرى في صورة متدرجة صعوداً أو هبوطاً، كما تمضى في بعض الأحيان في صور من التنوعات على اللحن الثاني نفسه.

وقد أعان هذان الأسلوبان الفرنسيان على تدريب الأذن الموسيقية وتأسيس عادة الاستماع إلى الأغاني ذات الميلودية الواحدة ومعها مصاحبته الموسيقية، بالإضافة إلى ما اعتادت استماعه من الأغاني

الكورالية ذات الأسلوب البوليفوني والتي كانت تُشدد بلا مصاحبة موسيقية، ومضى هذا الأسلوب في سلسلة تطوره إلى جانب الأسلوب البوليفوني حتى أيامنا هذه .

وقد لعب الصراع الدامي بين الكاثوليك والبروتستانت بفرنسا في نهاية القرن السادس عشر هو الآخر دوراً في إحياء الموسيقى الدينية التقليدية التي استطاعت بفضل جان موتون^(١٨١) تلميذ جوسكان دي بريه وفيليب دي مونت الهولندي^(١٨٢) مقاومة معظم التأثيرات المستحدثة التي تسَلَّت إلى الأغنية الفرنسية وأغنية المادريجال . فلقد ارتقى هذان الموسيقيان بأصول الإلتقان والمهارة في الكتابة الموسيقية الدينية وفق تقاليد أسلوب البوليفونية وتقاليد الإنشاد الكورالي الرفيع على غرار ماكان يجرى في مصلى «سبتينا» على عهد جوسكان دي بريه ، وهو ما يبيّن في مؤلفات دي مونت التي يربو عددها على ٣٨ مقطوعة للقداس و٣١٨ مقطوعة من نموذج الموت . ويتجلى أسلوب القداس المتطور والقدرة على حيك الخطوط البوليفونية ومهارة الإنشاد الكورالي في نشيد «مبارك الرب» و«حمل الرب» من قداس «إنه لمبارك»^(١٨٣) (فقرة ٧١ من التسجيل الموسيقي) الذي تمكف على أداء جزئي التقديس فيه فرقة كورالية كاملة دون أية مصاحبة من الآلات الموسيقية .

وتألق في مجال التأليف الموسيقي الديني إلى جانب التأليف الديني هولندي آخر عاش في فرنسا وإيطاليا هو «أورلاندودي لاسو» أو «لاسوس»^(١٨٤) كما كان يُدعى أحياناً . وكان بارع الأسلوب غزير الإنتاج سريع التأقلم مع مختلف الأساليب القومية . وإذا كانت بعض مؤلفاته الدينية قد وصلت إلينا مثل أغنيته «صباح الخير يا قلي» و«عندما تعود حبيني ماري» فإن موسيقاه الدينية لا تضارع مؤلفاته الدينية في تشرب أسلوبها بكل سمات أسلوب عصر النهضة . وقد اتخذ دي لاسو من أسلوبه التقليدي البوليفوني أساساً بنى من فوقه جميع المحسّنات الزخرفية فيما ألّفه من أسلوب المادريجال الإيطالي بجانب التلوينات النغمية داخل المقام «الكروماتية»* التي أضفت على موسيقاه طابعاً درامياً هو وليد اللقاء بين حرارة العاطفة والألوان الزاهية المشرقة التي اقتبسها عن مؤلفي مدرسة البندقية حتى أضفى أسلوبه شديد الجاذبية يجمع في المقطوعة الواحدة بين أسلوب الخطوط الميلودية المتعددة «البوليفونية» وبين أسلوب الخط الميلودي الواحد الذي تصاحبه تآلفات هارمونية «الهارمونية» ، كما غلبت البوليفونية الجميلة المرنّة على مؤلفاته . وقد بلغ دي لاسو حد الإعجاز في القدرة على التعبير الذي أسبغ عليه تلك المسحة الصوفية التي لم يُدأته فيها أحد من معاصريه سوى بالستينا

• Chromatic Chords التلوين أو الكروماتية هو استخدام أنصاف الدرجات المتتالية لتلوين الجملة الموسيقية [م.م.م.ث.].

وضمت مجموعة مؤلفاته الرائعة المسماة «العمل الموسيقى الأعظم» أكثر من خمسمائة مقطوعة من نموذج «المرتبة» الموزع على صوتين أو ثلاثة أصوات أو أربعة أو ستة أو سبعة أو ثمانية أو عشرة أصوات بل وعلى إثني عشر صوتاً تُعدّ من أعظمها شأنًا «مزامير التكفير» السبعة التي أعدها من واقع صيغتها الجريجورية التي كانت تُنشد في العصور الوسطى أيام «الصوم الكبير». وصاغ لاسو أنغام البصلمودية رقم ١٢٩ من الحان أو نغمات المزامير في صورة النغمين الطويلين للإيقاع كل مازورة خلال الموسيقى كلها، وجعل بيت «المجد للآب» وهو آخر أبياته أطولها نغماً. وقد وزّع الموسيقى على فرقة كورالية تبدأ بـ «ترتيل جريجوري» لكل أبيات المزمور دون توزيعات بوليفونية، ثم أعاد إنشادها كلها في خطوط بوليفونية. وتجري الموسيقى أحياناً في صورة المحاكاة الميلودية والإتياع، كما هي الحال في البيتين الثاني والثالث (فقرة ٧٢ من التسجيل الموسيقي) من أبيات المزمور:

... فلتسمع لدائي،

ولتصغ لتوسلاتي.

أنا ديك من الأعماق.

أتراك سجلت معاصي،

من منّا يمكن أن يتلم منها؟

أنت واهب المغفرة.

أخضعت نفسي لناموك،

ورضيت بكلماتك،

وتوكلت على الرب.

قليل للرب بنو إسرائيل^(٤٥)

منذ بضئ الصبح إلى أن يأتي الماء.

الله رحيم قادر ومخلص.

المجد للآب وللآب وللروح والقدس

مثلما كان بيده الخلق

وكما هو الآن وسوف يكون أبداً أبداً آمين

ويتجلى إعجاز التعبير الديني بفلالته الصوفية في تعانق نصوص كلمات هذا المزمور مع موسيقاه الرفيعة، فيحس المستمع - حين تنحصر الأصوات الغنائية العديدة المختلفة ولا يبقى غير صوت واحد أو صوتين - براحة الهائم في غابة كثيفة حينما يشرف على بقعة مكشوفة تمنحه متنفساً من الهواء والضياء (لوحه ٤٣، ٤٤).

أسلوب عصر النهضة بالمانيا

لم تكن ألمانيا في عصر النهضة سوى مجموعة من الإمارات التي لا رابط بينها إلا الإمبراطور الروماني المقدس الذي ضنّ قولنير عليه بأن يدعو إمبراطوراً أو يخلع عليه أية قداسة . وكانت حكوماتها المتعددة مستقلة لا يشغل تفكيرها إقامة أى صورة من صور الاتحاد أو التعاون المشترك فيما بينها . وكانت موسيقاها متخلّفة عن موسيقى الدول الأخرى المجاورة مثل الفلاندر وإيطاليا وإسبانيا وإنجلترا ، إذ كانت تنقصها الحكومة المركزية الفنية القوية القادرة . ومع ذلك لعبت الوحدة الشعبية للجنس الجرمانى دوراً فى إبداع وفرة لا بأس بها من الأغاني الألمانية المصوغة فى أسلوب كونتراپنطى والتي انتشرت خلال القرنين الخامس عشر والسادس عشر فى جميع دويلات ألمانيا وخاصة فى الجنوب ، وكانت تعبيراً بسيطاً وصريحاً عن المشاعر العميقة للشعوب الجرمانية . وانظرت أول مجموعة معروفة من هذه الأغاني والتي يتضمنها «كتاب أغاني لوكسيمر»^(٨٦) على صيغ موزّعة على ثلاثة أصوات غنائية ظهرت جميعها فى منتصف القرن الخامس عشر . وكانت هذه الأغاني الكونتراپنطية الأسلوب هى الأساس الحقيقى لبداة الموسيقى الألمانية فيما تلا ذلك من عصور لأنها تجمع فى موسيقاها بين عمق الشاعر النابعة من روح الشعب الألمانى وبين أسلوب تعبيرها القوي التأثير .

كانت الأغنية الألمانية تقوم أصلاً على «الحن ثابت» [كانتوس فيرموس] مستعار غالباً من الألحان الفولكلورية التي ينسج المؤلف حولها أصواتاً مساعدة وفق تقاليد الأسلوب الكونتراپنطى ، على حين يُقيم التوازن والتناسق فى أسلوبها العام لكى تتألف مع اللحن الثابت الأصيل ، مع تناولها جميعاً بالاستطراد والتنمية والعناية بإبراز الروح الفولكلورية فى كتابة الهوليفونية بدلا من الاهتمام بتقنيات بناء الصورة الموسيقية التي اتبعتها مؤلفو المادريجال الإيطالية .

ومع أن كثرة هذه الأغاني كانت عاطفية مثل الأغاني الإيطالية والفرنسية فقد ضمت كذلك أغان سياسية وخمريات وأخرى تشيد بجمع الحياة . وظهرت فى عهد الإمبراطور مكسميليان باينزبروك مدرسة من مؤلفي الأغاني الذين ظفر بعضهم بشهرة عريضة مثل هاينريش إيزاك [المولود فى هولندا حوالى عام ١٤٥٠ والمتوفى عام ١٥١٧] ، ثم لودفيج سينفل^(٨٧) [المولود ١٤٩٢ والمتوفى ١٥٥٥ تقريباً] . ونستطيع أن ننبين الصفات المميزة لهذه الأغاني التي أعانت على ظهور المؤلفات المماثلة لها من دراسة إحداها مثل أغنية «الوداع»^(٨٨) (فقرة ٧٣ من التسجيل الموسيقى) التي ألفها هاينريش إيزاك عند رحيله من بلاط باينزبروك والتي استهلها بقوله : «باينزبروك . . وآسفاه لقد أن أوان رحيلى عنك» ، وجعلها تنبض بالحنين

إلى الماضى والشوق إلى استرجاعه . وهى رباعية من أصوات غنائية تُشد دون مصاحبة من الآلات الموسيقية ، صاغها بأسلوب الشيد لأربعة أصوات غنائية متراكبة تغنى جميعاً ميلودية واحدة تسير فى صورة مركبات هارمونية رأسية بدلاً من سيرها فى صورة خطوط ميلودية مختلفة وفق أسلوب البوليفونية ، ويطنى على الموسيقى طابع الوداع رغم ظهورها فى صورة الشيد .

ونلمس فى أغانى لودفيج ميغل قدرة عجيبة على استغلال أسلوب المحاكاة الميلودية فى الخطوط البوليفونية المتعددة لرفع قيمة الإحساس بالجمال المنبع أصلاً من اللحن الشعبى الألمانى مثل أغنية التى مطلعها «عندما استيقظ فى الصباح المبكر»^(١٨٩) (فقرة ٧٤ من التسجيل الموسيقى) ، فقد كتبها بأسلوب البوليفونية المحكم الصياغة ووزعها على خمسة أصوات ، يقوم صوت التينور بالغناء فى حين تشدو الأصوات الأربعة الباقية على القبول الديكانت والقبولا داجامبا (وهى آلة شبيهة بالقبولا الحديثة لكنها تُشد على الرُّكبة وإن اتخذت أثناء العزف عليها وضعاً مشابهاً لوضع التشللو ، ويشير اسمها إلى موضعها أثناء العزف إذ يعنى «قبولا الساق» ، ويُعزف عليها بالقبوس مثل الأداء على القيولنسيل أو الربابة البلدى) والباص فيول «القيولنسيل القديم» والعود . كما يكرر اللحن الشعبى - الوحيد دوماً - على الخطوط البوليفونية الأخرى فى جميع أبيات الأغنية ، وهو ما لجأ إليه براىس فى أغانيه الشعبية فيما بعد . وفى النصف الأخير من القرن السادس عشر عمت الثقافة الإيطالية شتى أرجاء ألمانيا ، كما تفضل الفن الإيطالى عبر الألمان الذين درسوا بإيطاليا والفنانين الأجانب العاملين فيها مثل الموسيقيين الذين كانوا يمارسون نشاطهم فى بلاط الإمارات الألمانية . وحاول الفنانون الألمان محاكاة النماذج الفنية الإيطالية غير أنهم لم يبلغوا مرتبة البراعة فى محاولتهم ، ولبت سماتهم النجرمانية بارزة فى مؤلفاتهم ، كما ظلت الأعمال الرفيعة فى ألمانيا من إبداع الأجانب المقيمين بها من أمثال أورلاندودى لاسو الذى أمضى سنواته الأخيرة موسيقياً ببلاط أمير ميونيخ ، ومكاندبللو الذى عمل رئيساً لمنشدى كنيسة الأمير الناخب [مَنْ له حق انتخاب الإمبراطور بدرسدن] ومع ذلك فقد نجح عدد من الموسيقيين الألمان فى تمثيل النماذج الإيطالية وإبداع أعمال تجمع بين الكثير من مميزات التفكير الألمانى من عمق وتأمل ذاتى وبين رشاقة الأسلوب الإيطالى وجاذبيته ، مثل ليوهيلر^(١٩٠) (١٥٦٤ - ١٦١٢) وچاكوب هندل (١٥٥٠ - ١٥٩١) أحد منشدى الكورال بالكنيسة الإمبراطورية الكبرى الذى تأثر بمدرسة البندقية فى الغناء الكورالى وخاصة فى كتابته مؤلفات لمجموعتين من الكورال ، وكان مولعاً بشئ الآثار المتولدة عن صدى الصوت فى مؤلفاته الكورالية إلى جانب استغلاله الجرىء للتلوين الكروماتى للألغام كوسيلة من وسائل التعبير الموسيقى .

وقد خَلَف كونراد هاومان^(١٩١) - عازف الأورغن الضريع الذى كان نجم الموسيقى الألمانية وقتذاك -

كتاب «قواعد عزف الأورغن»^(١٩٢) الذى يُعد أقدم كتب موسيقى الأورغن ويحوى صيغاً معدة من ألحان كنيسة وأغان وألحان راقصة تُعزف على الأورغن أو الكلاشان . وتكشف مقطوعات هذه المجموعة عن

ميل الموسيقين الألمان إلى الزخرفة والتجميل على غرار المعمارين الألمان، الأمر الذى ترك آثاره السلبية على النمو العضوى للموسيقى وعلى بناء صورهم الموسيقية .

وقامت كثرة من الموسيقين بوضع ألحان للكنيسة الكاثوليكية المهيمنة على ألمانيا برغم المنازعات السياسية الصاخبة، فوضع هاينرش إيزاك الذى نهل من معين الموسيقى الفلامنكية العديد من مقطوعات القداس، كما ألف مجموعة من أناشيد الكورال التى تستخدم فى الطقوس السنوية والتى تُعد من النفائس القليلة المبكرة .

على أن حركة الإصلاح الدينى كانت أهم مظهر من مظاهر روح عصر النهضة بألمانيا التى كانت حلى بيزور الثورة التحررية على الكنيسة التقليدية حين لعب مارتن لوتر «أثر» دور المحرك لها فأعلن فى عام ١٥١٧ ثورته صريحة، مطلقاً العنان لمشاعر الألمان المكبوتة منذ عهد بعيد. وإذا كان لوتر موسيقياً فقد أسهم بقط وافر فى إقامة صرح الموسيقى الألمانية عن طريق ابتكار «ألحان الكورال»^(١٩٣) وهى نمط جديد من أناشيد الكنيسة سُميت بالكورال* لسرعتها التمهلة وإيقاعها الوقور القائم على هارمونية رأسية أكثر من قيامه على خطوط بوليفونية، أى مجرد إطار هارمونى تتراب فيه أنغام مفردة، وهو النمط الذى اتبعه بعض المؤلفين فيما بعد فى منطوقاتهم لموسيقى الآلات مثل الحركة البطيئة فى موسيقى بيتهوفن لصوناتة البيانو المسماة بصوناتة الشاعر الفياضة^(١٩٤) وجاءت أناشيد لوتر مركزة معبرة عن عقيدته الداعية إلى لجوء العبد إلى ربه مباشرة دون وساطة الرسل والقديسين والكهنة، مستفلاً طبيعة العقلية الألمانية النزاعة نحو التعمق والفكر المطلق، وإذا القساوة والنشدون يناصرونه وإذا المصلّون يجدون فى تلك الأناشيد طريقاً أقصر للتقرب إلى الله دون وساطة رجال الدين على العكس من المذهب الكاثولىكى مما أدى إلى سرعة انتشارها وظهور عدد غفير من المؤلفين ينسجون على منوال أناشيد لوتر .

وكان «لحن الكورال» الهروتانتى الذى وضعه لوتر نقطة تحول هامة بقدر ما كان تعبيراً عن المذهب الجديد، بل كان فى واقع الأمر بداية ظهور الموسيقى الألمانية الحقة . ولم يكن لوتر نفسه موسيقياً موهوباً فحب بل كان متعصباً للموسيقى لا يرى فناً آخر سواها، وقد جاب أنحاء إيطاليا قبل قيامه بالدعوة للإصلاح دون أن يتأثر بفن من فنونها التشكيلية الرائعة، كما كان عازفاً بارعاً على العود والناى متخذاً من جوسكان دى بريه مثله الأعلى فى الكتابة الموسيقية وفق قواعد البوليفونية . وقد اختار أناشيده الدينية

* أطلق على جوقة الفناء «الكوروس» فيما بعد اسم الكورال لأنها ارتبطت بأداء هذه الألحان الكورالية، وهو ما تبلور بعد ذلك على يد باخ العظيم .

وخاصة تلك التى يؤديها جمهور المصلّين من بين حصة الترتيل الجريجورى والأغاني الشعبية الدينية والألحان غير الدينية المعاصرة له، مثلما تحولت أنشودة الوداع التى كتبها هاينريش إيزاك ومطلعها «إيتز بروك، آن أوان رجلي علك»^(١٩٥) إلى أغنية كورالية مطلعها «أيتها الدنيا، آن أوان رجلي علك»^(١٩٦)، ولم تُنه ميرته الطويلة فى كنف الكنيسة عن تأليف بعض الألحان الدينية، وكانت براعته فى كتابة الكورال البروتستانتي سببا فى تأثر مؤلفي الكورال به بدءاً من باخ إلى فاجنر^(١٩٧) . وإذ كان لوثر بعيد النظر حاد الذكاء فقد هداه فكره الصائب إلى أن جمهور المصلّين من أصحاب المواهب الموسيقية المحدودة ومن غير المدوّنين على الغناء يعجز عن إنشاد الألحان المعقدة فابتكر أناشيد تتضمن فقرات بسيطة يمكن للمصلّين إنشادها فى تسرّ بدلا من الفقرات المصاغة بأسلوب البوليفونية المعقّد، كما أعدّ فى الوقت نفسه صيغاً للأغاني الشعبية الألمانية بأسلوب البوليفونية إيماناً منه بأن ارتفاع مستوى الموسيقى الشعبية بعد صفها بالوسائل الفنية كفىل ياقناع الجماهير بأن أيسر الألحان يمكن أن تبلغ سمع الله .

وفى عام ١٥٢٤ قام يوهان فُلتر^(١٩٨) صديق لوثر ومشاره الموسيقى بنشر كتاب «كورال الكنيسة» الذى يضم مجموعة ألحان لوثر التى يضطلع فيها صوت التينور بالميلودية الأساسية فى حين تؤدى الأصوات الأخرى الخطوط البوليفونية المساعدة . ثم ما لبث جورج راف أن نشر ١٥٤٤ كتاب «الغناء الدينى الألمانى الجديد» الذى يشتمل على أعمال عدد من مؤلفي مستهل حركة الإصلاح الدينى من أمثال أرنولد بروك الذى برع فى التعبير عن المشاعر العميقة المبعثة عن الأسلوب البوليفونى للأناشيد البروتستانتية الألمانية فى اللحن الذى نظم لوثر كلماته . كما نشر بعد ذلك يوهان كروجر ١٥٩٨ . ١٦٢٢ وهو أحد رؤساء المنشدين الدينيين ببرلين مجموعة من الألحان تكشف، لنا عن اقتباس باخ للكثير من ألحان الأناشيد اللوثرية بعد أن أسند الميلودية الهامة إلى صوت السوبرانو بدلا من التينور وطوّرها بما يناسب أسلوب القرن السابع عشر ونشر ميشيل سوتسى (١٥٧١-١٦٢١) مجموعة كبيرة من ثلاثة مجلدات بين عام ١٦١٥ و١٦١٨ بعنوان «مجلد الموسيقى» ضمتها خلاصة المؤلفات والمعارف الموسيقية فى عصره، وكذا تراث الموسيقى اللوثرية التى يتألق من بينها نشيد «كم تبدو نجمة الصباح متلانة»^(١٩٩) «لپيتوريوس» (فقرة ٧٥ من النجيل الموسيقى)، وهو نشيد دينى لمجموعة صغيرة من المغنين الأوائل تمثل أربعة أصوات : سوبرانو وكونترالطو وتينور وباص ومعها مجموعة كورالية كبيرة تنشد بمصاحبة الأورغن، ويتميّز بحك الصباغة البوليفونية من الخطوط المتعددة، وبالتناغم الصوتى، وبالطابع الدينى الوقور، وبالتقابل البديع بين المجموعة الصغيرة من المغنين وبين المجموعة الكبيرة من منشدي الكورال بمصاحبة الأورغن، مما يكشف لنا عن مدى إسهام أتباع مارتن لوثر فى إنارة الطريق لاضطراد نمو أسلوب الموسيقى الدينية أمام يوهان سبتيان باخ فيما بعد .

أسلوب عصر النهضة بإنجلترا:

عهد إليزابيث الأولى

تحولت إنجلترا خلال القرن السادس عشر من مجرد حكومة من حكومات القرون الوسطى إلى قوة دولية كبرى، وقد تميزت فترة الأربعة والعشرين عاماً التي تولى الحكم فيها الملك هنري السابع بالتدابير الاقتصادية الحذرة وبالعامل الدائب لإصلاح الخراب الذي حل بالبلاد خلال القرن السابق، وبإرساء الأسس لمقبل أفضل. وتعاقب على عرش البلاد من بعده نفر من الملوك عجزوا عن السير بالبلاد نحو المستقبل المشرد وإن تميزوا بقوة الشخصية، ومن هؤلاء هنري الثامن الذي انطوت شخصيته على عناصر متناقضة، فإلى جانب حيويته البهيمية كان يتمتع بالمقدرة الفنية والذكاء الفطري، ومارى تيودور الثمة التي جرت بلادها بتفانيها في الإخلاص للمقيدة الكاثوليكية إلى شفا اندلاع الثورة بها إلى أن ترتبت على عرش إنجلترا إليزابيث الأولى ذات الفكر الثاقب والشخصية البارزة، فاستطاعت توطيد حكمها واستقرت على عرشها ما يقرب من نصف قرن من الزمان (١٥٥٨-١٦٠٣)، وأن تجمع حولها الأطراف المتنازعة بفضل ما كانت عليه من دهاء الساسة وقدرة على المراوغة. وتعتبر الأعرام التي حكمتها إليزابيث أهم فترة في تاريخ إنجلترا إذ استطاعت خلالها أن تمد تجارتها إلى أطراف الأرض وأن تبط سيادتها على بحار العالم، وأن تطور علمها وأدبها وفنها وموسيقاها تطويراً ملحوظاً.

وبرغم أن إنجلترا قد أنادت خلال تلك الفترة من كافة العناصر التي قامت عليها النهضة الأوروبية واقتبست عنها ما كانت في حاجة إليه، إلا أنها استطاعت أن تخلق لنفسها في النهاية أدباً خاصاً وموسيقى خاصة بل وكية خاصة تعكس مقوماتها الذاتية، مما أدى إلى زيادة الإحساس بانعزال الجزيرة عن العالم. وكان لانفصال كنيستها عن كنية روما أعظم الأثر في شعورها بالاعتداد بنفسها وفي إحساسها بالزهو الذي بلغ أحياناً حد الغرور. كانت لندن عاصمة كبيرة يبلغ تعداد سكانها وقتذاك حوالي ٣٠٠,٠٠٠ نسمة، خُطّطت طرقاتها أحسن تخطيط، وضمت بورصة لتداول النقد والأوراق المالية، ومسارح عديدة تعمل على مدار العام، ومدارس تدار وفق أفضل النظم والأساليب، وزخرت إلى جانب ذلك بالأنشطة التجارية الراتجة ومختلف ألوان الترفيه. وكان نظام الوسايا^(٥٠٠) في الريف هو النظام الاقتصادي والاجتماعي السائد، وهو نظام إقطاعي تتجمع فيه المزارع في ملكيات كبيرة، وكان الملاك الإقطاعيون يحيون حياة أرستقراطية ناعمة، يتمتعون رجالاً ونساء بحظ وافر من الثقافة التي تجلت في مطالعتهم لقصائد الشعراء اللاتين وفي دراسة العلوم والرياضيات، بل وفي الإنشاد وتأليف الموسيقى.

ويصف توماس مورلي في كتابه الشهير «مقدمة واضحة سهلة للموسيقى» صورة الحياة الثقافية لأولئك السادة الملاك بقوله: «وبعد الانتهاء من العشاء جاءوا يكتب الموسيقى إلى المائدة وفق ما جرى عليه عرفهم، وقدمت السيدة المضيفة إلى نصاً موسيقياً ترجو أن أنشده. وعبثاً حاولت الاعتذار حتى اضطرت في النهاية إلى الاعتراف بعمجزى عن الغناء. فتعجب الجميع من أمرى في حين تهاوس البعض بعدم تصديقهم، ووجدتني أواجه باستكار شديد، وبساؤلات عن تربيته الموسيقية. وعن نوع المجتمع الذى نشأت فيه»^(٥٠١).

كانت لندن مركزاً للثقافة الإنجليزية التى وإن نعت من عناصر النهضة الأوروبية وأسلوبها إلا أنها كما أسلفت قد تطورت إلى ثقافة قومية، فكان رجال البلاط يقرءون شعر فيليب سدن، وتوماس ويسات^(٥٠٢)، وإدموند سبنر، وكريستوفر مارلو، وجميعهم من الشعراء الذى صبوا أشعارهم فى قالب نماذج عصر النهضة بإيطاليا، ومع ذلك كانت أشعارهم تنفى - بنضارتها وتلفايتها وأخيلتها - بإنجلترا معبرة عن طبيعتها ومناخها. ورغم أن مسرحيات شكبير ومارلو كانت تعالج الأفكار والقضايا الإنسانية الهامة إلا أنها كانت تنبض بحس إنجليزى خالص.

كذلك عبرت الموسيقى - برغم تأثيرها بالنماذج المتداولة فى القرن السادس عشر - عن الروح القومية، وعن شخصية إنجليزية متميزة فى تعبيرها الفنى. وظلت «مادريجالات» هذا العصر أعظم ما قللك إنجلترا من التراث الموسيقى حتى اليوم، وقد ترسّمت خطى المادريجال الإيطالية فى صياغة نيجها الكونترابنتلى ذى الخطوط الميلودية المعقدة وفى بساطة أسلوبها الهارمونى. وكان نيقولا يونج المغنى بفرقة كورال كاندراية سان بول بلندن أول من أدخل المادريجال الإيطالية إلى إنجلترا وقام بترجمة مجموعة منها ونشرها عام ١٥٨٨، ثم أتبعها بمجموعة أخرى منها نشرها عام ١٥٩٧، وهو أول من ألّف مقطوعات منها بإنجلترا مترسماً خطى المؤلف الإيطالى جاستولدى وخاصة مقطوعاته بعنوان «مقطوعات الباليه للغناء والعزف والرقص»^(٥٠٣) وقد استطاع مؤلفو المادريجال الإنجليز أن يضيفوا على مؤلفاتهم القوة والجاذبية والعذوبة والنضارة التى برزت كصفات مميزة للأسلوب الإنجليزى، وأشهرهم وليام بيرد^(٥٠٤) (١٥٤٣ - ١٦٢٣) وتوماس مورلى^(٥٠٥) (حوالى ١٥٥٧ - ١٦٠٣) وجون ويلبى^(٥٠٦) (حوالى ١٥٧٤ - ١٦٣٨)، وتوماس ويكلز^(٥٠٧) (حوالى ١٥٧٥ - ١٦٢٣)، وجون وارد^(٥٠٨) (توفى حوالى ١٦٤٠)، وجون نيت^(٥٠٩) (اشتهر بين ١٦٠٠ - ١٦٢٠)، وتوماس بيتون^(٥١٠) (حوالى ١٥٧٠ - ١٦٣٠)، وجون فارمر^(٥١١) (اشتهر بين ١٥٩١ - ١٦٠١)، وفرانسيس بلكنجتون^(٥١٢) (توفى ١٦٣٨).

وتميزت المادريجال الإنجليزية بخصائص أربعة هى فخامة الشعر الإنجليزى وجزائته التى رفعت من قدر قيمتها الفنية، واعتمادها على صوت غنائى مفرد فى أدائها، وصياغتها من عدد من الخطوط

اللحنية يتراوح بين أربعة وستة، وبنائها من سلالم موسيقية مكونة من أنغام أصلية دون تلوين [أى سلالم دياتونية]. واشتملت المادريجاللات الإنجليزية على جزءه يتكرر «المرجع»^(٥١٢) وكانت جميعها تُشَدُّ أو تُعزَف في أواخر القرن السادس عشر ومستهل القرن السابع عشر موزَّعة على خمسة أصوات غنائية في الغالب. ففى مقطوعات ويلبي وويلكز وتوماس مورلى نجد الأصوات الخمسة التى تتوزع عليها كالآتى: صوتان من طبقة سوبرانو، وصوتان من طبقة تينور، وصوت من طبقة القرار [باص]. وتشمل مقطوعة ويلبي بيت مطلع «أنت يا من تعيش فى السرَّات»^(٥١٣) (فقرة ٧٦ من التسجيل الموسيقى) تدير فيها الأصوات الغنائية على نهج أسلوب الفوجة، أى تلاحق بصورة المحاكاة الميلودية ثم لا تلبث أن تتجمع فى جملة تشدها معاً فى صورة التآلفات الهارمونية. غير أن الأسلوب الغالب على هذه الأغنية هو أسلوب البوليفونية ذات الخطوط الميلودية التى تسير بطلاقة تتجاوز الأساليب السابقة. ومقطوعة ويلبي فى إحكام أسلوبها البوليفونى جاءت مقطوعة ويلكز التى مطلعها «أيها الهم»، ستورنى مورد التهلكة»^(٥١٤)، (فقرة ٧٧ من التسجيل الموسيقى) لكنها أشدَّ تحرراً فى خطوطها الميلودية حتى يصعب تتبع الوزن العام لإيقاعها. والنموذج الثالث والأخير من مادريجال مورلى الذى مطلع «مَنْ أنت! مَنْ القدام؟»^(٥١٥) (فقرة ٧٨ من التسجيل الموسيقى) يبلغ القمة فى حرية تنقل خطوطه الميلودية، كما تتجلى روعة الإنشاد من جانب مختلف الأصوات الغنائية فى مواضع متعددة. ويتألّف نجم أورلاندو جيبونز»^(٥١٦) (١٥٨٣ - ١٦٢٥) بعد هؤلاء المؤلفين الثلاثة بنوات ثم يعيش معاصراً لهم، وقد كتب له الحلود واحدة من مادريجالاته بعنوان «البجعة الفضية»^(٥١٧) التى يعدّها كثرة من النقاد والمؤرخين من بين أروع المادريجاللات. أما أهم المادريجاللات الإنجليزية فهى «انتصارات أوربانا»^(٥١٨) التى نُشرت عام ١٦٠١ تكريماً لإليزابيث الأولى، وقد وُزَّعت على خمسة أو ستة أصوات غنائية، ونهضت باليها ثلاثة وعشرون مؤلفاً، وتولى مراجعتها توماس مورلى. واتبع المؤلفون والمراجعون معاً فى تنسيقها النظام نفسه الذى اتبع من قبل فى مادريجاللات إيطالية ظهرت فى البندقية بعنوان «انتصارات دورى سنة ١٥٩٣»^(٥١٩)، وتُختتم كل مقطوعة من مقطوعات المجموعة الإنجليزية بحية إلى الملكة: «لِيَقِشْ أوربانا الجميلة»^(٥٢٠)، وأوسع هذه المقطوعات شهرة هى المادريجال التى كتبها ويلكز بعنوان: «بينا كانت فينا تهبط نل لاغوس»^(٥٢١).

الموسيقى الكنسية بإنجلترا

وقد تأثرت الموسيقى الدينية الإنجليزية فى ذلك العصر بتقلبات الميول الدينية لمختلف ملوكها. فعندما استقلت الكنيسة الإنجليزية عن البابوية فى عهد هنرى الثامن أصبح لا مناص من اتخاذ منهج

عثنائدى وطقوس وشعائر خاصة بالكنيسة الجديدة نواكب مقتضيات صبغتها القومية، فُعهد إلى كل من كرسطوفر تاى^(٥٢١) (١٥٠٠-١٥٧٢) وتوماس تاليس^(٥٢٣) (١٥٠٥-١٥٨٥) وهما من رواد الموسيقى الدينية بتعديل التراتيل والأناشيد الكنيسة وفقاً للطقوس الجديدة. ثم ما لبثت أوضاع الكنيسة فى عهد الملك إدوارد السادس ابن الملك هنرى أن تغيرت وتحولت إلى البروتستانتية بطقوسها وأناشيدها، ثم جاءت من بعده أخته الملكة مارى تيودور الكاثوليكية لتفرض مذهبها على الكنيسة. وعندما خلفتها الملكة إليزابيث الأولى انتهى بها الأمر إلى أن تتخذ للكنيسة الإنجليزية طريقاً وسطاً بين الكاثوليكية المعتدلة والبروتستانتية المعتدلة أطلقت عليها اسم «الكنيسة الأنجليكانية». واستمر «تاليس» طول حكم إدوارد ومارى تيودور واليزابيث يعمل بالكنيسة الملكية، ويتقلب فيما يضعه من الألحان الدينية بين البروتستانتية والكاثوليكية، وأخيراً الأنجليكانية. ومن مؤلفاته التى تغلب عليها المسحة الكاثوليكية مقطوعته التى تسهل بالكلمات الآتية:

«قبل أن يغيب ضوء النهار،

نصلى من أجلك، ياخالق الكائنات كافة

فلتحرنا ولتحنا ولنشلنا برحمتك المهددة»^(٥٢٤) (فقرة ٧٩ من التسجيل الموسيقى).

وتألف المقطوعة من ثلاث مجموعات من الأبيات، يتعاقب إنشاد المجموعة الكورالية لها بين أسلوب الترتيل الجريجورى الخالى من أى توزيع بوليفونى وأسلوب الأدوار الموزعة بوليفونياً.

ومن بعد تاليس لمع نجم وليم بيرد (١٥٤٣-١٦٢٣) بمؤلفاته الدينية العظيمة وأشهرها قداسه الشهير الموزع على خمسة أصوات غنائية كورالية دون مصاحبة الآلات الموسيقية^(٥٢٥)، ويعتبره النقاد من أعظم ما ظهر من هذا النموذج بإنجلترا بل نظيراً لما كتبه عمالقة المؤلفين بالبلاد الأخرى، نستمع من بين أعماله إلى نشيد^(٢٥٦) «صلاة سهيل الليل»^(٢٥٧): «أيها المسيح، يامن أنت النور وضوء النهار»^(٢٥٨) (فقرة ٨٠ من التحيل الموسيقى).

وينبغى علينا الإشادة بالأسلوب الكورالى بإنجلترا خلال القرن السادس عشر الذى تميز بصفتين بارزتين: الأولى أن موسيقاه كانت لا تزال تدور حول الطريقة المقامية الكنيسة القديمة التى تتجلى بوضوح فى قداش بيرد، فضلاً عن الميل إلى التنقل بين المقامات المتعددة ولا سيما عند بيرد. وقد أصبح لها فيما بعد شأن عظيم عندما انتهى الأمر بالمقامات الكنيسة القديمة إلى أن تُختزل إلى سَلمين فحسب هما السَلم الكبير والسَلم الصغير، ولم تكن بد التغيير والتطوير قد لحقتهما بعد على عهد بيرد. وقد

نُجِّلَ هذا الميل إلى المقامات الكنسية القديمة في الموسيقى الإنجليزية غير الدينية وقتذاك إلى جانب المميزات الشخصية لأسلوب كل مؤلف على حدة. والصفة الثانية هي حرية استرسال الإيقاع وعدم التزام الصرامة في أوزانه. فقد جرت العادة بكتابة الأنغام وفق أوزان الكلمات التي تتبعها مثل أسلوب أغاني المادريجال الإنجليزية تماماً أي دون وضع الألحان المدونة في إطار [المازورات] الموسيقية. وكانت النصوص توزع على المنشدين دون أن يدري الواحد منهم متى ينخرط في الإنشاد أو متى يكفّ عنه، غير أن المنشد كان قادراً على الانخراط في الإنشاد أو التوقف عنه في يسر بالبطقة والمران، وكان المنشدون الكوراليون الإنجليز وقتذاك على درجة عالية من المهارة لا يتردّون معها في الخطأ برغم كل هذه الصعاب. وكانت مثل هذه الصعاب موجودة أيضاً في طريق أداء المادريجال الإنجليزية، إلا أنه أصبح من اليسر إنشادها بعد إعادة صياغتها مؤخراً وفق مجموعات الوحدات الزمنية المتساوية القيمة [المازورات].

والى جانب بيرد وتاليس كان جون شپرد^(١٥٢٩-١٥٦٣) الذي تنقل مثلهما في مناصب الكنيسة الملكية كما تنقل في مذهب العقائدي بين الكنيسة الأنجليكية والكاثوليكية مع ميله مثلهما أيضاً إلى الكاثوليكية. وفي نشيده الديني الذي يقول مطلعته:

تَوْجُ جندك ياربَ بناج النصر
خَلَصْنَا من أغلال خطايانا
بينما نحن نَجِدُ الشهيد

يستهلّه بترنيل جريجوري ثم يُتبعه بإنشاد پوليفوني، وعلى هذا النحو يتعاقب الترنيل والإنشاد خلال المجموعات الخاصة لأبيات الشيد.

وكانت موسيقى الآلات في عصر النهضة وثيقة الصلة بالموسيقى الكورالية، وغالباً ما كانت تبدو في صورة الموسيقى المصاحبة للغناء، بل كان توزيع الأدوار على الآلات الموسيقية يتم بطريقة تجعله يبدو وكأن كل آلة مخصصة لتصاحب صوتاً غنائياً أو تحمل محله في غياب من ينشده من المغنين. ثم بدأت الآلات الموسيقية تتلّس شيئاً فشيئاً استقلالها عن الأصوات الغنائية (الوحدة ٤٥)، فابرى المؤلفون يعدّون صيغاً موسيقية للآلات مستقلة عن مقطوعات المادريجال ومن الرقصات الشائعة سواء كتصديرات تعزفها الآلات تمهيداً للمقطوعات الغنائية أو كتواصل^(١٥٣٠) بين أجزاء المقطوعة الغنائية، أو كختام تعزفه الآلات في نهايتها، وذلك بالإضافة إلى مصاحبة الغناء. ويبدو أن «العود» الذي كان



(لوحة ١٥) مصنع آلات
موسيقية.

متشرباً بالقارة الأوروبية خلال القرن السادس عشر لم يكن مألوفاً بإجلترا في ذلك العصر، وكان صفوة الإنجليز يوزنون عليه في مجالهم الخاصة آلة «الفيول» ذات الأوتار الستة والتي تختلف طريقة الإمساك بها عن طريقة الإمساك بالفيولا أو الفيولين الحديثة، فلم تكن تُحمل على الكتف أسفل الذقن بل تتخذ وضعاً رأسياً [كطريقة الإمساك بالفيولنيل] مرتكزة على الركبة لصغر حجمها. وكانت تُصنع من أحجام مختلفة أصغرها الفيولا دي جامبا [كما كانت تسمى بإيطاليا وتعني فيولا الساق] وأكبرها «الباص دي فيول» وهي أكبر حجماً من الفيولنيل الحديث وأصغر قليلاً من الكونتر باص (اللوحة ٤٧). ولم يكن اختلاف الحجم ولید منتضيات أداء المجموعة بقدر ما كان ولید مزاج العازفين عليها. وهكذا كانت

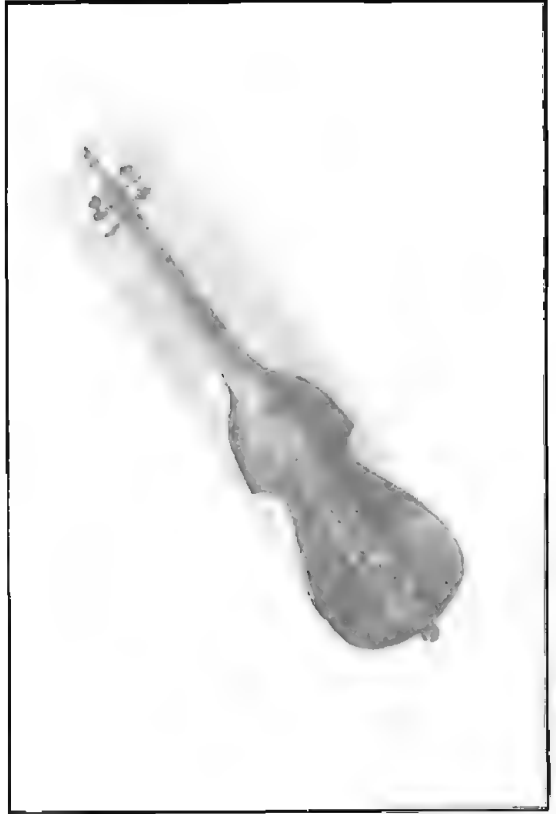
(الوحة ٤٦) قولاداجابا .

للقيول أحجام ستة مختلفة منها اثنان من طبقة «تينور» واثنان من طبقة «سوبرانو» وجميعها فى أحجام تناسب وطبقاتها الصوتية . وأطلق على الموسيقى التى تُعزف بواسطة مجموعة [أو عائلة] من تلك المجموعات موسيقى الأقرباء^(٥٣١) أما إذا اختلطت عائلة من عائلات الآلات الموسيقية فى الأداء بآلة أو أكثر من عائلة أخرى أطلق على الموسيقى الموزعة على هذا النحو موسيقى غير الأقرباء^(٥٣٢)، ويمكن القول بأن هذه الموسيقى فى جوهرها متقولة عن الموسيقى الغنائية ذات الأدوار الموزعة .

وأهم النماذج التى تناولها المؤلفون حينذاك من موسيقى أسرة «القيول» هو نموذج «الفانتازيه»^(٥٣٣)، وهى نوع من المادريجال الموزعة على الآلات بدلاً من الأصوات الغنائية،

تتاوب فيها الآلات الواحدة تلو الأخرى أداء الميلودية الأساسية بحيث يتشكل من جملة أدائها جميعاً نسج هوائى متعدد الخطوط الميلودية . ولم يُعن المؤلفون وقتذاك بإبراز التعارض بين الطوايع الصوتية^(٥٣٤) المختلفة للآلات المشتملة أثناء العزف . الأمر الذى روعى فيما بعد فى «المتاليات»^(٥٣٥) . بل اكتفوا بالسير بالموسيقى نحو بلوغ ذروة السياق الموسيقى على نحو ما حدث خلال القرن التالى مع مؤلفى مقطوعات الفوج . ومن أهم الأمثلة على هذا النموذج «الفانتازيه» رقم ٣^(٥٣٦) التى كتبها جيونز، وتعد من موسيقى الأقرباء لأنها موزعة على ثلاث آلات من أسرة القيول^(٥٣٧) (فقرة ٨١ من التسجيل الموسيقى) .

أما «المتالية» فكانت تقوم على رقصات شعبية، وتتردد أجزاؤها بين البطء والسرعة وكذا بين الحفنة والغنائية، وهو ما نلمسه فى «المتالية» رقم ٣^(٥٣٨) لبويرل، وهى عبارة عن رقصة شعبية من يادوا بإيطاليا، والنموذج المختطف هنا من مدخل المتالية^(٥٣٩) (فقرة ٨٢ من التسجيل الموسيقى) .



الآلات الوترية ذات لوحة المفاتيح.

وكان الإسهام الأكبر الذى شاركت به إنجلترا فى تطوير موسيقى الآلات هو مجال الموسيقى المؤلفة للآلات ذات لوحة المفاتيح^(٥١٠)، وكان أكثرها انتشاراً فى ذلك الوقت الأورغن والهاربسكورد^(٥١١) المفضلين فى بلاط هنرى الثامن الذى كان هو نفسه عازفاً ماهراً على العود وعلى الهاربسكورد يجيد الغناء الفورى من المدونات الموسيقية.

وفى ذلك العصر كان ثمة نوعان من الآلات الوترية ذات لوحة المفاتيح (الملامس) :

١ - نوع تُضرب أوتاره وهو الكلافيكورد^(٥١٢).

٢ - نوع تُفصمُ أوتاره وهو الهاربسكورد (ويسمى النوع الصغير منه الشبيت)^(٥١٣)، والفيرجينال^(٥١٤). وقد ظهر النوعان معاً حتى ليستحيل علينا تحديد أيهما قد سبق الآخر، وظلا يتعمللان حتى بعد عصر باخ.

وتركَّب أوتار الكلافيكورد بترتيب تصاعدى فى الطول من اليمين إلى اليسار، وتُقرع بمطارق ذات رءوس نحاسية تُحرَّك بالضغط على ملامس مرتبة فى لوحة مماثلة للوحة مفاتيح البيانو، غير أنه يمكن للعازف أن يقرع الوتر الواحد بعدة رءوس على غرار تقسيم الأوتار بالأصابع فى العزف على الفيولين، ويعتمد تحديد درجة النغمة على المكان الذى يقرع منه العازف الوتر. وكان صوت هذه الآلة ضعيفاً خافتاً إلى حد ما لكنها كانت تستخدم لأداء نوع من الاهتزازات^(٥١٥) عن طريق ارتجاف الأصبع على المفتاح مثلاً يحدث أثناء العزف على الفيولين.

أما النوع الثانى «الهاربسكورد» فيقوم جهازه الآلى أساساً على غمز الأوتار إما عن طريق مجموعة من الريش مثبت كل منها فى مفتاح عن طريق رافعة، أو مجموعة من الغمَّازات الجلدية مثبتة إلى مفاتيحها بواقع أيضاً. وهكذا كان للهاربسكورد لوحتان من المفاتيح، إحداهما لغمَّازات الريش والأخرى لغمَّازات الجلد. وتختص الأولى بالأصوات القوية والثانية بالأصوات الخافتة. كذلك يشتمل الهاربسكورد على مقسمات للأوتار من شأنها رفع أنغام الأوتار إلى درجات من الأوكتاف الأعلى، أو تخفيضها إلى درجات الأوكتاف تحت الأنغام الأصلية.

وقد ظهر الهاربسكورد على صورتين: النوع الرأسى والنوع الأفقى الذى يشبه البيانو الحديث ذا الذيل. وكلمة «هاربسكورد» هى تسمية إنجليزية إذ كان يطلق عليه بالإيطالية «كلافيشيمبالو»^(٥١٦) أو «تشيمبالو»^(٥١٧) وهى نفس التسمية فى اللغة الألمانية، وبالفرنسية «كلافان»^(٥١٨). أما الآلة المربعة



(لوحة ١٧) المدرسة الإيطالية: كرنسبر في الحلاء. القرن ١٦. رباعي مكون من شبيبت وعود وفلوت وليرل باص. متحف بودج.

ولم يكتف كل من بيرد وبول بهذا القدر من التنوعات الآلية، بل نراهما قد أضفيا أفكارا شاعرية أو برنامجا تصويريا على بعض هذه المقطوعات، مثل مقطوعة لحن «صغير الحوذى»^(٥٥٦) بتوابعاته التي كتبها بيرد مفعمة بأخيلة شعرية وتصوير موسيقي لما يؤديه الحوذى أثناء قيادته لمركبته من صغير إلى أن تبلغ الموسيقى ذروتها في التعبير عن المعنى المنشود (فقرة ٨٥ من التسجيل الموسيقي).

وثمة نوع آخر من هذه المقطوعات ذات التنوعات يختلف عما سبق ذكره، حيث يكون اللحن الأصلي فيها بمثابة القرار الملح «أوستناتو»، وهو شكل إيقاعي يتكرر في الصورت الأدنى على حين ينسج المؤلف فوقه شتى التنوعات على نمط الهاساكاليا^(٥٥٧) التي وضعها يوهان سباستيان باخ للأورغن.

■ *Ostinato* القرار الملح هو تكرار شكل إيقاعي على نغمات محدّدة بحذافيره عدة مرات، بينما تنطلق كل الأصوات الموسيقية التي تعلوه في حرية، وهو أقدم صور التعدّد اللحني [م.م.م.ت].

ثم هناك المقطوعات القصيرة مثل مقطوعة «نفسى»^(٥٥٨) للموسيقى بول (فقرة ٨٦ من التسجيل الموسيقى) ومقطوعة «مزاجه»^(٥٥٩) لفارنابى (فقرة ٨٧ من التسجيل الموسيقى)، وكلتا هاتين تكشف عن محاولات المؤلفين الإنجليز فى التأليف لألة الفيرجينال بحثاً عن إمكانيات للتعبير فى نطاق الأصول الجديدة التى عكفوا على تنميتها. وتعدّ هذه المقطوعات «النموذج الأصلى» لقصائد البيانو والتصديرات الموسيقية* التى شاعت شهرتها فى العصور اللاحقة وظهر منها الثابت بدءاً من ثومان حتى ديبوسى.

وجاءت جميع مقطوعات آلة الفيرجينال قصيرة بسيطة إذ لم يكن الفكر الموسيقى وقتذاك قد بلغ من النضج ما يتيح له تنمية الأفكار فى استطرادات طويلة أو تفاعلات غزيرة. وترجع أهمية هذه المقطوعات فى تاريخ الموسيقى إلى أنها قد نقلت محاولات التصوير الموسيقى من الموسيقى الغنائية التى نهض بها چانكان إلى عالم موسيقى الآلات من خلال آلة الفيرجينال، ثم لأنها كانت أقدم المحاولات لكتابة نماذج التنوع على الآلة الموسيقية^(٥٦١).

وإذا كان القرن السادس عشر قد بدأ بالاستغراق فى البهجة والتفاؤل اللذين عبرت عنهما الأساليب الفنية فى عصر النهضة، فقد انتهى بحقبة مفعمة بالشكوك والأوهام صاحبها انقسام وتشرزم فى عدد من الأقطار الأوربية المتصارعة فى سبيل البقاء، وتميزت هذه الحقبة بالخروج على التقاليد والمعتقدات القديمة وإحلال غيرها محلها بعد أن لم تعد ملائمة للأفكار السائدة. ومع ميلاد القرن السابع عشر ظهر فى أوروبا نشاط فكري ومادى وفنى لم نر له مثيلاً إلا فى منتصف القرن الثامن عشر الذى شاعت فيه من جديد روح البهجة والتفاؤل.

وقد أطلق على بداية القرن السابع عشر اسم عصر «الباروك»، وهو العصر التالى للنهضة الأوربية التى توسّطت فكر المصور الوسطى وفكر العصر الحديث، وهو أيضاً عصر الإنجازات الكبرى والأمل المشرق والنشاط الجهم الذى كافح الإنسان خلاله للتخلص من ظلام المصور الوسطى ولغزو عالم الحقائق المجهول، وانطلق يتكسر المناهج الجديدة لتذليل الصعاب التى تحجب عنه الحقائق، يحفره إلى ذلك ما اكتسبه من روح التحرر الفكرى التى سادت خلال عصر النهضة فإذا هو يؤمن بسلطان العقل مترشداً به فى جميع مجالات النشاط، وهو ما أسفر عن المكتشفات الهائلة فى مجال العلوم على أبهى

* prelude التصدير الموسيقى أو الموسيقى الاستهلالية هى تمهيد لانتاجية الأوبرا أو تأليف ألى مستقل، وهو نموذج من التأليف الخرشاع خلال القرنين ١٨، ١٩ يضم صوراً شاعرية لانتطابعات متعددة (م.م.م.ث.).

فرنسيس بيكون وإيزاك هارفى وبيكال ، كما ظهرت روائع أدبية وشعرية بلا نظير على أبدى ميلتون وكورنى وراسين وموليير وين جونسون ودرابدن وبوب ، ولوحات تصوير خالدة لروبنز ورمبرانت وفيلامكيز وفان دايك ، ومؤلفات موسيقية هامة للشقيقتين جابرييللى وشونى ويوهان ميباشيان باخ وهندل التى أضافت كنوزا بلا مثيل إلى حفل الموسيقى (الوحة ٤٨) .

(لوحة ٤٨) جاوونيو فيراوى (١٤٧١، ١٥١٦). تصوير جصى فوق بطن قبة هيكل كنيسة سانتا ماوريا دى ميراكولى بارونو. إقليم لومبارديا: تتيح لجميع مجموعة من الملائكة يعزفون على آلات موسيقية جاءت تفاصيل بعضها من محض خيال الفنان. وعلى الرغم من أن بعض هذه الآلات مطابق للواقع إلا أن «المنظور» في عمومها فاسر، إذ سجل المصور هذه التصاوير الجصية في عصر لم يكن الفن فيه قد توصل بعد إلى إجادة تمثيل الأشياء ذات الأبعاد الثلاثة على سطح ذي بُعدين لبدو وكأنها تنفذ إلى العمق، كما لا يمتد عدد ثقب آلات النفع وعدد أوتار الآلات القوسية إلى الحقيقة بسبب، فضلا عن أن موضوع القنطرة [الفرسة] تحت أوتار الآلات القوسية مخالف لخصائص السمع من حيث إصدار الصوت وبثه واستقباله. وما من شك في أن وراء هذا الجُمد عن الواقعية في تصوير الآلات الموسيقية معنى ومزى خلفى أو اجتماعى أو جمالى. والناث أن جاوونيو وغم عشقه للموسيقى لم يكن له إلما دقيق بالآلات الموسيقية أو بالعزف عليها على العكس من أستاذة ليوناردو دافنشى. ومع ذلك تزهو هذه اللوحة برفة أشكالها ورواقة ألوانها وتوازن مكوناتها وقبل كل شىء الإيحاء بالنغم، ويعنى آخر تمثل هذه اللوحة حفلا موسيقيا ملائكا تذوقه بعيون محلفة.

١. ملاك يملك الصنج.
٢. ملائكة يوفون في النغير وآخرون ينشدون مترشدين بالنوتة الموسيقية.
٣. ملائكة يعزفون على آلات نفخ هوائية.
٤. ملاك يعزف على مصفار وآخر ينشد وملاك يعزف على آلة قوسية، وآخر يوتق في نغير غريب منحوتى استخدمه الفنان لتجميل اللوحة زخرفيا.
٥. ملاك يعزف على آلة الجيروند.
٦. ملاك يعزف على القيو لا دى جامبا.
٧. ملاك يعزف على آلة السطور (السنطير).
٨. ملاك يعزف على الأورغن المحمول.
٩. ملاك يعزف على الأورغن المثابت.
١٠. ملاك يعزف على العود.
١١. ملاك يعزف على الليرا.
١٢. ملاك يعزف على ستطور الغمز.

الفصل الثامن

عَصْرُ الْبَارِئِ

أسلوب الباروك

أعان النهج العقلاني السائد خلال عصر «الباروك» على ابتكار آلات عظيمة النفع مثل «التيكوب» و«الميكروسكوب» و«البيريكوب»^(١٦٢) والبارومتر والترمومتر وبندول الساعة، كما تمخض الفكر العلمى عن قوانين الحركة والسرعة والضوء وغيرها من القوانين الرياضية. ولم يقتصر الفكر وتذاك على التسليم بضرورة بلوغ الفرد والمجتمع قمة السعادة وحدهما بل والبشرية بأسرها.

ومع عصر الباروك بدأ ميل الشعوب الأوروبية ينصرف عن التيم الدينية إلى الدنيوية بعد أن تخلصت هذه الشعوب من سلطة الكنيسة المركزية فى روما، وفقدت إسبانيا مركز الصدارة الذى كانت تشغله فى بداية القرن السابع عشر، وإذا فرنسا وإنجلترا تحللتان المكانة التى كانت تشغلها إيطاليا بوصفها معقل النشاط الدينى والفنى خلال عصر النهضة، وثار الإنجليز على احتكار السلطة بين أيدي طبقة تدعى الحق الإلهى فى حكم البلاد، كما ألغى الفرنسيون هذا الحق بشورتهم عام ١٧٩٨ بعد أن كان قد استفحل حتى بلغ أعنف صوره على عهد لويس الرابع عشر وارتبط ظهور الذوق البرجوازى الهولندى الرفيع فى أمور الحياة والفكر بانطلاق روح المغامرة والخروج للأسفار والكشف عن بلاد جديدة، وتعددت الرحلات الاستعمارية التى عادت على الدول الأوروبية الكبرى بشمار تنوق الخيال

وحاولت الكنيسة استرداد سلطانها الذى فقدته خلال حركة الإصلاح الدينى بالمبالغة فى الكشف عن ثرائها الدنيوى وتصوير أمجاد السماء التى نشد إليها القلوب عن طريق تسخير الفنون لخدمتها، وخاصة فنون التصوير والمعمارة التى أصبحت بفضل جماعة اليسوعيين «الجيوزيت» الواسعة النفوذ تُشعّ البهجة فى النفوس، فغمرت الكنائس بالألوان البرّاقة والزخارف المفرطة التى تبدو لنا اليوم فى جمال الديكورات المسرحية. وأطرح الكنيسة أسلوب عصر النهضة المنادى بتحكيم العقل عند تحديد أثر العمل الفنى، وآثرت خلال عصر الباروك ضخامة المبانى والألوان الزاهية فى التصوير مع إبراز التأثيرات الثنوية للضوء والظلال، وكأنما أراد هذا الفن بإفراطه المبهر تضليل العقل وإغراقه فى دياجير الوهم

ورزحته عن الاعتدال والتوازن إلى عالم الهوس المحموم وإذا تصميم كنيمة «يسوع» الجديدة بروما يرمز إلى قدرة الكنييسة وعلو شأنها المتزايد، وإذا هي تغدو نموذجاً تحتذيه كنائس الباروك المنتشرة في أنحاء أوروبا خلال القرن التالي، وإذا حشود الملائكة والقديسين المحيطين بالسيد المسيح من جميع الاتجاهات تنمّر جدرانها وسقوفها، وإذا ألوانها الصارخة وحركات شخصها العنيفة تثير جمهور المتصّلين فتبهره وتركه تائهاً بين الحقيقة والخيال، ونرى المثال برنيني يجسّد في أحد تماثيله بروما النشوة الصوفية لقديسة القرن السادس عشر الإسبانية «سانت تيريزا» وتجذبها الروحي فصور ملاكاً يفرس في جسدها سهم الانجذاب ينهاى تحلم بنعيم السماء ورضوانها.

وكان عسيراً على هذا العصر الذي تمخض عن إنجازات فكرية هائلة كآثار بيكون وديكارت وبيكال ونيوتن أن يُعرضَ تماماً عن النزعة العقلانية في مجال الفن، واستحال عليه وقد تغلغل الفكر العلمى في أوجه النشاط الإنسانى من سياسة ودين ونقد وعلوم طبيعية وغيرها إلا أن ينتهى به الأمر إلى تحكّم العقل في مبتكراته الفنية أيضاً، وهكذا اجتمع فى فن عصر الباروك المذهبان المتناقضان: الحسى^(٥٦٣) والعقلانى^(٥٦٤). فعلى حين ولدت النزعة الحسية تلك الهبة المشوبة التى تثير الإحساس بالتفاؤل كما حوكت إنسان عصر النهضة المتطلع إلى الجمال إلى إنسان قوى عارم العاطفة، أسفرت النزعة العقلانية التى تُخضع السلوك البشرى كله للذهن والمنطق عن الصراع المحتوم بين نشاط القوى الإبداعية وبين القوى العقلانية التى تحدّ من المبالغات الحسية.

ولأول مرة استخدم نقاد فن العمارة لفظ «الباروك»^(٥٦٥) خلال القرن السابع عشر فى وصف فن العمارة الجديد باعتباره فناً جروتسكياً^(٥٦٦) لخروجه على قواعد النسب والتوازن التى سادت عمارة عصر النهضة، ثم ما لبث هذا اللفظ أن أطلق على فنون العصر الأخرى بقصد التهوين من شأنها. غير أن هذا اللفظ سرعان ما اكتسب معنى جديداً باعتباره الفن القوى الجسور المتدفع إلى تخطى الحدود وعدم الالتزام بقواعد التعبير المألوفة على نحو ما جرى مع فن العمارة حين عزف عن الخطوط المستقيمة وعن قواعد النسب والتوازن الكلاسيكية لاجئاً إلى الاستدارات والإنرافات فى الزخارف وضخامة الأحجام، وهو ما تعبّر عنه اليوم بفن التفخيم والتسميق الذى يقرب من الديكور المسرحى ومن هنا أطلق لفظ الباروك على فن القرن السابع عشر.

والباروك هو تطور فنى نشأ قرب نهاية القرن السادس عشر (١٥٨٠ - ١٧٢٠) خلال فترة ازدهار النزعة التكليفية* وتداعى عنفوانه بظهور طراز الروكوكو فى القرن الثامن عشر. وأصل الكلمة مشتق من كلمة باروكو البرتغالية ومعناها اللؤلؤة الخام أو الخشن، وهو ما يشير إلى حد ما إلى ما يتطوّر عليه طراز الباروك من عدم انتظام فى الشكل وإن كان مقصوداً لذاته بغية إضفاء طابعاً مسرحياً جليلاً مهيباً على الأثر

* Mannerism هو ما بطراً على الأسلوب الفنى من تكلف أو ناتق أو علوّ. وأهم خواص المبالغة فى إظهار القوى المعنوية أو إطالة أشكال الشخصوى، أو إضفاء التوتر على الحركات والإيماءات، أو ازدحام التكوين الفنى، أو المبالاة فى بعض النسب والمقاييس؛ وما يترتب على ذلك كله من استخدام للألوان الصارخة [م.م.م.].

الفنى . وينطبق مصطلح الباروك على كل من فنون العمارة والنحت والتصوير والموسيقى، كما يتجلى فى أروع صوره عند اندماج الفنون الأربعة معا . ولايجوز النظر إلى الطراز الباروكى من وجهة النظر الجمالية فحسب، فهو وثيق الارتباط بالظروف الدينية والاجتماعية والسياسية وخاصة بحركة مناهضة الإصلاح الدينى . ومن هنا كان هدف الطراز الباروكى المرحى والمثير للوجدان دعائيا خالصا، حتى ليتمكن القول بأن الطراز الباروكى انسحب بالمثل إلى خدمة الأهداف الدنيوية تعزيزاً لسلطة الملوك والأمراء .

ونبتن تأثير الباروك فى عالم الأدب فى أشعار ميلتون بعظمتها وجلالها وفداحة تأثيرها فى النفوس بفضل طواعية اللغة بين يديه بعد أن تجلت فى أعماله الثرية والشعرية معا ذلك الصراع المشوب بين الحقيقة والخيال، بين الضخامة والحاجة إلى التجديد فى الصورة الأدبية على غرار فتانى الباروك الآخرين .

هكذا انبثقت كلمة الباروك لتُطلق فى بادئ الأمر على أسلوب معمارى خاص ثم ما لبثت أن أطلقت على سائر الفنون التشكيلية والتعبيرية منذ نهايات القرن السادس عشر حتى منتصف القرن الثامن عشر بما فى ذلك الموسيقى، فإذا روح الباروك تبتى نفس الهدف محاولة إثارة مشاعر المستمع من خلال خصائص التعبير الفنى جميعا، واتضح أن أفضل الوسائل للبلوغ هذا الهدف هو توجيه سائر مقومات الموسيقى من ميلودية وهارمونية وإيقاع نحو هذه الغاية، الأمر الذى شكّل عزوفا عن أسلوب موسيقى عصر النهضة القائم على جدل صفائر من خطوط ميلودية متساوية القيمة مع التركيز على الميلوديات ذات الخط الواحد المعبر تدعمه مصاحبة موسيقية فرعية . وإذا تذكرنا أن العقول التى سبقت عام ١٧٠٠ وتلك التى تلتها . والتى ندعوها عصر الباروك . هى العقول التى صاغت عصر التنوير حين خطا العقل البشرى خطى غير مسبوقة نحو إدراك سر النظام الكونى من خلال البحث العقلانى والتفصى التجريبي فإذا العلوم تكشف فى الموسيقى نظيراً أو مقابلاً وفق إلى شدّ المشاعر الأولية للطبيعة البشرية ثم تطويعها «للشكل» والهارمونية والإيقاع؛ هذا التوازن الديناميكى بين العقل والشعور أو بين الرأس والقلب الذى أتاح لموسيقى الباروك أن تبلغ أفاقاً واسعة فى مجال التعبير .

وعندما بدأت موسيقى الباروك فى نهايات القرن السادس عشر لم يكن يُطلق عليها هذا الاسم وقتذاك بل أطلقه فيما بعد نقاد الموسيقى خلال القرن التاسع عشر قاصدين أن يصموها بالإفراط فى الزخرفة والتميق . ومن المعروف أن مؤلفى موسيقى الباروك كانوا يكتبون موسيقاهم على الدوام احتفاءً أو تخليداً لمناسبات معينة بتكليف من بلاطات الملوك والبلاء نظير أجرز هيد، فعندما تقلد باخ وظيفة عازف الأورغن بإحدى كنائس مدينة مولهاوزن بألمانيا ارتضى أن يتقاضى مرتباً لا يتجاوز خمسة وثمانين جولدن وثلاثة «مكايل» من الذرة ودعامتين من الخشب وثلاث حزم من الحطب! كان الملوك والبلاء هم رعاة الموسيقى منذ عصر التروبادور وظلوا يعهدون إلى المؤلفين الموسيقيين بكتابة موسيقاهم حتى عهد بينهوفن . فإذا بنا نرى هيندل على سبيل المثال يؤلف «موسيقى المياه» للترجيع عن الملك جورج الأول وهو يجتاز نهر التيمز فوق صندل نهري من وستمنستر إلى شلى عام ١٧١٧، على حين اتخذت

كونشيراتات" براندنبرج هذا الاسم عندما تقدم بها باخ باعتبارها شفيها ثانويا قد يساعده على الظفر بوظيفة من لودفيج أمير مقاطعة براندنبرج .

وقد شهد عصر الباروك نموا مضطربا وازدهارا ملحوظا في شتى المجالات الموسيقية كان لها أثر كبير في الموسيقى بصفة عامة، فلقد تم وضع نماذج البناء الموسيقي من صيغ وقوالب التي بتأويلها قدرا كبيرا من اهتمامنا اليوم خلال المائة والخمسين سنة من عام ١٦٠٠ إلى عام ١٧٥٠، سواء منها الكونشيرتو أو الصوناتا أو المتتالية الموسيقية «سويت» أو السيمفونية أو الكانتاتا [الفنانية الكورالية الدينية] أو الأوبرا أو الأوراتوريو^{٥٥}.

ومع ذلك فإن موسيقى الباروك لم تظهر طويلا بإقبال الجمهور حتى خلال أوج ازدهارها، فلقد كان اختلاف الأدواق وتغيرها من الأسباب التي أسهمت في التهوين من شأن الأسس الفنية الجمالية لأسلوب الباروك. ففي عام ١٧٤٥ كان فيثالدي الذي ظلت كونشيرتاته تُعزف على نطاق واسع وتلقى إعجابا شديدا في مطالع القرن الثامن عشر قد قضى نحيه دون أن يأبه أحد لغيايه، كما عُدَّ باخ من مؤلفي الطراز القديم البالي، وحتى جورج هيندل النصير الأول للأوبرا الإيطالية في إنجلترا قد نخلى هو الآخر عن قالب الأوبرا واتجه إلى الأوراتوريو الذي كان يلقي من جمهور مُستمعٍ إقبالا واسعا. وخلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر بدأ طراز الروكوكو والطراز الكلاسيكي المحدث يحتلان مكانة مرموقة وكادت موسيقى الباروك أن تشرف على الاختفاء نهائيا ولم تعد إلى الظهور إلا خلال القرن التاسع عشر عندما عاد الناس إلى ذكر باخ والاهتمام بالماضي، الأمر الذي كُتب به لموسيقى الباروك التاريخية أن تعود إلى التألق من جديد وأن يكشف السار عن المؤلفين الموسيقيين القدامى وأعمالهم التي ران عليها النسيان، ولحسن حظ الإنسانية أن هذا الاهتمام ما يزال قائما إلى اليوم.

■ **Concerto** كونشيرتو: مع نشأة القبولية وتقدم العزف عليها في عصر الباروك نشأ أيضا من المؤلفات للآلات الوترية التي تتجلى المهارة في العزف عليها. وكلمة كونشيرتو مشتقة من اللغة اللاتينية وتعني «الباراف» في المهارة لإبراز صفات الأداء. ويقوم الأسلوب الكونشيرتي على قاعدة بناء التعارض بين إظهار المهارة الفنية والحفة والرشاقة في الكونشيرتو من ناحية وبين عناصر العذوبة الشاعرية الهادئة من جهة أخرى. ذلك أن الآلة المفردة في الكونشيرتو تقوم بكل الأداء الذي يكشف عن المهارة الفائقة للمعازف المفردة في العزف عليها من ناحية، وإمكانيات الآلة على التعبير عن شتى الانفعالات والأحاسيس ووسائل الأداء الموسيقي في يد عازف ماهر من ناحية أخرى. على حين يقوم الأوركسترا بمصاحبتها ويعزف أجزاء تحلى التعاضد والتكامل في الطابع والحركة، وهكذا يكون الكونشيرتو مصنفا متعدد الحركات أو وجب الحركة يصاغ آلة مفردة بجري الحوار بينها وبين الأوركسترا. ومهما اختلفت الآلة المستخدمة لا تختلف صيغة الحركات. والتقليد المتبع في الكونشيرتو أن يكون من حركات ثلاث أولاها في صيغة الصوناتا. (م م م. ث).

■ **Oratorio** لون من التأليف الموسيقي نشأ حوالي عام ١٦٠٠ يتكون من نص ديني مهذب أعد إعدادا دراميا ويشترك في أدائه الغنوة الفرادي والكورال والأوركسترا. ولا يحتاج الأوراتوريو إلى العناصر المسرحية كالتيارات والمناظر بل يؤدى بالكلمة تلاوة وإنشاد وإلقاء وعناء منفردا وجماعيا وموسيقى. وعلى حين كانت الأوبرا متعة الخاصة في مبدأ الأمر والأوراتوريو متعة العامة تمسكت الآية وأصبح لا يُقبل على الأوراتوريو إلا الخاصة في الكنيسة ولا يقبل على الأوبرا إلا الجماهير وبصفة خاصة في مدينة البندقية (م. م. م. ث).

وفي الحقيقة إن موسيقى الباروك [وأقصد موسيقى الآلات] كان لها وقعها الخاص في أذان الناس خلال أواخر قرننا الثمّ العشرين لأسباب ثلاثة أولها أنها تعتمد على خلايا لحنية موسيقية [تيمات] موجزة ما أسرع ماتعها الذاكرة في يسر وعلى إيقاعات نشطة تظل باقية منذ بدء القطوعة الموسيقية إلى نهايتها. وثانيها بناؤها من «حركات» قصيرة لا تتطلب قدرة كبيرة على التركيز على العكس مما نلمسه في حركات جوستاف مالر وبروكنر على سبيل المثال. وثالثها اعتمادها على جانب كبير من الموضوعية وانطواؤها على قدر قليل من العاطفية يتفق وطبيعة العصر المجردة من الذاتية.

وقد أقيمت أولى الحفلات الموسيقية العامة «الكونسير» بلندن عام ١٦٧٢، ثم مالبت التجربة أن انتقلت إلى أوروبا خلال القرن الثامن عشر، وكان أشهر براكيز الكونسيرت في ألمانيا هي التي أذنتها «المجموعة الموسيقية» Collegium Musicum التي أسسها بأحد مقاهي مدينة ليزج عام ١٧٠٤ جورج فيليب تيلمان الطالب بجامعة ليزج وتذاك (لوحة ٥٩). ثم مالبت باخ أن وفد إلى ليزج عام ١٧٢٢ لقيادة جوقة المرتلين وعزف الأورغن بإحدى كنائسها، وإذا هو يتولى قيادة «الكوليجيوم ميوزيكوم» على مدى سنوات سبع ويؤلف لها كونسيرتاته للآلة ذات المفاتيح التي نستقها واستعارها من مقطوعات الفيوينه وآلات النغم الهوائية التي سبق له تأليفها. والمعروف أن فيثالدي قد كتب العديد من كونسيرتاته الخمسمائة لعزفها أثناء الحفلات الموسيقية التي كان يقودها بالمستوصف الخيري للعذارى الآسية. وكان واحداً من أربع مؤسسات لرعاية اليثامي واللقطاء بمدينة البندقية. فإذا هي تجتذب الزائرين المولعين بالموسيقى من مختلف أنحاء أوروبا. ومن بين الموسيقيين الآخرين الذين أسهموا في إثراء الحياة الموسيقية بمدينة البندقية أيضا خلال الحقبة الباروكية ألساندرو مارتشيللو وتومازو أليوني.

وفيما يتصل بالموسيقى الكنسية ذات الطراز الباروكي فقد احتفظت الكنيسة بسلطانها وهيمنتها على المجتمع خلال عصر الباروك على الرغم من الجيشان المصاحب لحركة الإصلاح الديني وانبثاق النزعة الإنسانية. والثابت أن فرنسا قد تفوقت على إيطاليا فيما يتعلق بالموسيقى الكنسية الكاثوليكية إذ انبرى بلاطها الملكي يشجع الموسيقيين على تأليف أعمال دينية مبهرة على نحو ما عهدت إلى مارك أنطوان شاربتييه بتأليف «نسبة الشكر» الرائعة Te Deum، على حين لم يعبأ مؤلفو الموسيقى الكنسية بألمانيا اللوثرية بالأبهة والفخامة في موسيقاهم بقدر عنايتهم بالتعبير الذاتي واهتمامهم بـ «الشكل» دقة ورقة وتنسيقا.

وكان ابتكار نموذج الأوبرا عام ١٦٠٠ إرماصة مؤذنة بموسيقى الباروك فإذا المسرح يوفّر نربة خصبة للموسيقى خلال تلك الحقبة، وإذا أهل الشمال الأوربي يقصدون إيطاليا مهد النموذج الأوبرالي للدراسة والاشتغال بمهنة الأوبرا، ولا يغيب عنا أن حينئذ قد بدأ يزاول تأليفه الأوبرالي في إيطاليا. على أن فن الأوبرا لم يزدهر في فرنسا بوصفه متعة لهو وترويح فحسب وإنما باعتباره دليلا على مدى ما يتمتع به العرش الفرنسي من هيبة وجلال، فإذا جان باتيست لؤلئى - المهاجر من إيطاليا - يبلغ الذروة في تقديم لون فرنسي جذاب متأنق من الأوبرا يلائم النسق الإيقاعي المستعصى للغة الفرنسية ويواكب ذوق البلاط الفرنسي في مجال الرقص، بل إننا نراه يُقحم رقصات خاصة تنبج للملك الشمس لويس الرابع عشر. وكان راقصا بارعا. المشاركة في أداء الرقصات فوق خشبة المسرح.

هكذا ولدت الأوبرا التي تعدّ أكثر النماذج تمثيلاً لفن الباروك في مجال الموسيقى ، فقد أرست ذوق أهل الباروك الذين كانوا يتشبعون لطمس الحدود فيما بين جميع الفنون ولهدم الأسوار التي تفصلها عن بعضها البعض ، إذ كان ينبغي . في نظرهم . أن تألف جميعها ضمن العمل الدرامي مكونة وحدة ضخمة متناوقة ، وهي الفكرة نفسها التي نادى بها ريتشارد فاغنر خلال القرن التاسع عشر وطبقها في بعض دراماته الموسيقية وخاصة في رباعية خاتم النيلونج^(٥١٧) .

أسلوب الباروك بإسبانيا

تشربت فنون العمارة والنحت والتصوير في إسبانيا بالأساليب «الرومانية النزعة» والقوطية وأسلوب عصر النهضة وإن بدت في طابع خاص بها يميزها عن أساليب إيطاليا وفرنسا وألمانيا ، فلا نسى أن إسبانيا قد اقتبست من الغزاة العرب جذور طابعها المتميز الذي تأثر بالذوق العربي وأدخل الكثير من التطوير على أساليب العمارة القوطية وأسلوب النهضة في بلادهم .

على أن الفن الإسباني كان متأثراً شأن أي بلد آخر بتاريخه السياسي الذي بدأ عام ١٤٦٩ بزواج فرديناند وإيزابيلا وتوحيد مملكتي «قشتالة» و«أراجون» في دولة واحدة قوية . وبرغم اكتشاف أمريكا في هذا العصر وما كان ينتظر إسبانيا من موارد الثراء كانت هزيمة العرب وطرد اليهود الذين سحجوا أموالهم منها سبباً في إضعاف قدرتها المادية في بادئ الأمر . وفي عام ١٥١٦ تولى كارلوس الخامس . من أسرة هابسبرج . عرش إسبانيا وأصبح إمبراطوراً لها على امتداد أربعين عاماً ثم له خلالها فتح المكسيك وبيرو وشيلي . وعلى حين بقي طراز العمارة في إسبانيا بصفة عامة قوطياً تسلت عناصر أسلوب عصر النهضة الإيطالي إلى بقية الفنون ، فظهر في البلاد فنانون كبار من أمثال المصور فيلاسكيز والأديب سيرفانتيس والموسيقي فيتوريا . وبلغنا أول صوت موسيقى من إسبانيا في صورة راقصة ، وما يزال الرقص حتى اليوم أهم وسائل الترفيه في البلاد وهو الذي وفد عليهم بواسطة جماعات الجيتان «النور» الذين أبدع الكاتب الفرنسي ميريميه في تصوير حياتهم في روايته «كارمن» التي خلّدها جورج بيزيه بدوره في الأوبرا التي ألف موسيقها . غير أن العرب أوروثوا إسبانيا ثقافة موسيقية أعمق أثراً مما خلقت إيقاعات الرقصات الفجرية ، فقد رحّب الإسبان بالموسيقى التي جاءهم بها الفاتحون العرب كما دُرست نظرية الموسيقى العربية^(٥١٨) في الجامعات التي أسسها أمراء دولة العرب الأندلسيين بغرناطة ، الأمر الذي تخلف موسيقى فريدة في صورتها المبلودية تركت آثارها القوية على الموسيقى الشعبية الإسبانية . وأشهر الأغاني العربية الأندلسية التي كان لها أثر كبير في شعراء إسبانيا الجوالين «الثرودادور» هي مجموعة ضخمة تزيد على أربعمائة لحن قام بجمعها في القرن الثامن عشر «ألفونسو» الملقب بالحكيم^(٥١٩) بعنوان «الأغنيات»^(٥٢٠) ، وجميعها تُعزى إلى موسيقى عربي واحد كان كان في خدمة «ألفونسو» .

وبذلك لم يضطرد نمو الموسيقى الإسبانية على أساس نظرية الموسيقى الإغريقية كآثر دول أوروبا ، وإنما قام على نظرية الموسيقى العربية في العصور الوسطى وعلى نماذج الموسيقى العربية في التطبيقات الموسيقية ، وهو ما جعل الموسيقى الإسبانية تتميز بصفتين بارزتين لم تكن لتكتسبهما لو لم تتأثر بالتراث

العربى الأندلسى هما الإيقاع المتنوع البارز والميلودية الجميلة المنخقة . وقد ظهرت بصمات هذا التراث العربى فى الترتيل الكنسى وفى موسيقى الآلات بالإضافة إلى موسيقى الغناء والرقص الشعبيين .

غير أن أساتذة الموسيقى الإسبان فى القرن السادس عشر لم يغفلوا جهود أسلافهم الأوربيين إلى جانب التراث العربى ، فإذا كان «تعليم الموسيقى» الذى وضعه «فيرناندو استبان»^(٥٧١) يشتمل على مقتطفات من أعمال المؤلفين البارزين من غير الإسبان مثل «فيليب دى فيتري» و«جيوم دى ماشو» و«دنتابل» و«دوفاي» و«أوكيجيم» ، وعلى هذا النحو استطاع الإسبان دراسة أساليب هؤلاء الموسيقيين الأوربيين وطرقهم الفنية دون أن يتأثروا بها فى أعمالهم الموسيقية بنفس القدر الذى تأثر به المؤلفون الآخرون فى كل من فرنسا وإيطاليا ، بل إنهم عُنوا أشد عناية بالحفاظ على القيمة الشاعرية لتصوصهم الإسبانية فى معالجاتهم الموسيقية . واستطاع المؤلفون الإسبان أن يجمعوا فى النموذجين الإسمائين السائدين خلال القرن السادس عشر وهما نموذج «الرومانس» ونموذج «الفيلانتيكو»^(٥٧٢) بين أصول الصنعة الفنية لمؤلفى أوروبا وبين الطابع الشخصى الذى اكتسبه من تراث الموسيقى العربية الإسبانية . كما جمعوا فى أسلوبهم الميلودى بين عناصر الميلودية التى كانت مطبقة فى الأغانى الأرستقراطية وبين عناصر ميلودية الأغانى الشعبية . ومن هنا أفرز القرن السادس عشر بعض المؤلفين الموسيقيين الذين يقدرون التقاليد الأوربية حتى قدرها ويقدمون أعمالاً غنائية موزعة على ثلاثة أصوات أو أربعة ، ويتكرونها صيغاً للغناء المفرد بمصاحبة نوع من آلة الجيتار الكبير تشبه العود وهى آلة «الفيهويلا»^(٥٧٣) التى كان يُعزف عليها فى المجالات الأرستقراطية والشعبية على حد سواء . وقد تألّق من بين أهم مؤلفى الموسيقى غير الدينية ميغيل دى فوينيلانا^(٥٧٤) وجونزاليس^(٥٧٥) وخوان فائكويز^(٥٧٦) كما قام ديجوييادور^(٥٧٧) بنشر مجموعته لموسيقى الفيهويلا عام ١٥٥٢ ، وبرع أنطونيودى كابيزون^(٥٧٨) فى التأليف الموسيقى للمكلافسان ، وسطع نجم لويس ميلان^(٥٧٩) بوصفه أهم مؤلفى موسيقى الآلات ، وقد جمع مؤلفاته فى كتابه بعنوان «كتاب الموسيقى» الذى نشر عام ١٥٣٦ ، وكان من أروع العازفين على العود ، كما كانت مؤلفاته الإسبانية شبيهة بانفاذة مطلّة على عالم الموسيقى الأوربية فى عصر النهضة .

وقد اشتهر العود فى إسبانيا خلال القرن السادس عشر ، وكان نموذج المألوف أيامها هو الشكل القلطح على هيئة نصف ثمرة الكمثرى ، ويشتمل على ستة أوتار مزدوجة تُضبط على أبعاد موسيقية فيما بينهما^(٥٨٠) وكانت إمكانياته محدودة بسبب الصعوبة الميكانيكية فى تحريك الأصابع على أوتاره المضبوطة بهذه الطريقة التى كانت لاتسمح بأداء الخطوط الميلودية المتعددة فى آن واحد إلا فى أضيق نطاق [أى البوليفونية البسيطة] ، ويعزف المركبات الهارمونية المنفصلة التى لاتكوّن فيما بينها خطوطاً ميلودية بل نصاحب الغناء ، أى أنه لم يكن يقوى على مساهمة غمى الأسلوب الفنى فى موسيقى الآلات إلا إلى حد محصور فى نطاق ضيق ، غير أنه كان على الجانب الآخر يحقق نجاحاً مدوياً فى مجال الموسيقى الشعبية التى لاتحتاج إلى موهبة ضخمة فى الأداء ، فكان يلقى بمقتضيات عزف هذه الموسيقى . ولعل هذا هو السر فى انتقال العود من المجتمعات الأرستقراطية الإسبانية التى نشأ فيها إلى

المجالات الشعبية التي حظى فيها بانتشار أوسع . ومع ذلك فقد كتب ميلان بعض «مقطوعات من نوع «الفانتازيا» للأداء على العود وسماها «قصص باثان» تعد من أعظم المؤلفات التي كتبت للعود .

ومنذ بداية القرن السادس عشر شرع نفر من الموسيقيين الأوربيين في محاولة تأليف مقطوعات موسيقية بأسلوب المخطوط الميلودية المتعددة الآلات ذات المفاتيح [الملاص] التي شاعت على نطاق واسع في مختلف أنحاء أوروبا خلال هذا القرن، غير أن المؤلفين الإسبان هم الذين حققوا نتائج فنية عظيمة في هذا المجال وكان أبرزهم «أنطونيودي كاييزون» الذي قام ابنه من بعده بجمع مؤلفاته في مجموعة كبيرة سماها «مؤلفات موسيقية» ونشرها عام ١٥٧٨ ضمت أهم المؤلفات التي ظهرت بإسبانيا في عصرها الذهبي خلال القرن السادس عشر، وتشمل عدداً من معزوفات الآلة ذات لوحة المفاتيح الإسبانية المسماة «تيكلا»^(٥٨١) إلى جانب عدد من معزوفات آلة الهارپ وعدد آخر من معزوفات «الفيهولا» . وقد صبت بعض هذه المقطوعات بطريقة تتيح أدائها على جميع هذه الآلات دون حاجة إلى تعديل ، فهي تلائم إمكانيات كل هذه الآلات . كما صيغ بعضها بأسلوب الكونترابنت الملائم للألحان الكنسية بعد إدخال بعض تنويعات عليها أو إبرازها في صورة مقطوعات للمسات السريعة «توكاتا»^{٥٨٢} ، وهي المقطوعات التي اقترب فيها كاييزون كثيراً من أستاذ الجيل التالي له «يوهان سباستيان باخ» في عمقه واهتمامه بالعلاقات الوجدانية الكامنة في موسيقاه للكلاخان ، وفي حذقه ومهارته في الصياغة بأسلوب الكونترينط بعملياته المتعددة من محاكاة وقلب للصورة الميلودية وإتقاص للقيمة الزمنية للوحدات الإيقاعية للأنتام وزيادتها، ثم في بساطته المَعْجزة وتلفانيته قدراته الابتكارية .

ونألق في عصر النهضة بإسبانيا كريستوبال مودالس^(٥٨٣) ، وتومازو لودوفيكو دافيتوريا^(٥٨٤) ، وقد أُلِّقا أعظم مقطوعات الموسيقى الكنسية في فترة الازدهار الإسباني . ولا يظهر في أعمالهما من أثر الأسلوبين العربي والقوطي إلا النذر القليل في حين تتضح فيهما كل مميزات أسلوب عصر النهضة دون أن تخلو من بعض الخصائص الإسبانية . وقد تأثر كلاهما بالنماذج الفكرية والدينية المحيط بهما مثلما تأثر المصور اليوناني «الجريكو» المعاصر لهما في إسبانيا حتى اصطفت لوحاته بالطابع الإسباني . وقد درس ثلاثتهم كافة الطرق الفنية الأوروبية السابقة عليهم غير أنهم أجادوا التعبير عن الروح الإسبانية في إنجازاتهم الفنية^(٥٨٥) حتى بات من المستحيل لأي مستمع لمقتطفات من نشيد «أيها المسيح»^(٥٨٥) (فقرة ٨٨ من التسجيل الموسيقي) أن يخطئ أسلوب فيتوريا أو يخلط بينه وبين معاصريه الإيطاليين في حرارة عاطفته الدينية التي تتجلى في مؤلفاته بوصفها سمة شخصية مميزة لأسلوبه . وكان فيتوريا يؤمن بوجود وقف الموسيقى على هدفها الأصلي . في نظره . وهو المكرف على الشبح بمدح الرب وحمده مما جعله يقتصر في كتابته على الموسيقى الدينية دون سواها .

• Toccata مفطرة موسيقية آلة لحازف واحد ، وتشكون عادة من حركة واحدة سريعة تتيح للحازف استعراض مهارته في لمساته للآلة

(Italian: Toccare = to touch) . وقد وضع باخ بعض نماذج التوكاتا للهاربسكورد خارجة عن هذا الإطار ، وتشكون من عدة

حركات [م . م . م . ث .] .

على أن روح عصر النهضة والباروك في إسبانيا لم تتبع الانطلاقة المتحررة من مشاعر العصور الوسطى السالفة على نحو ما حدث في سائر البلاد الأوروبية الأخرى، فلقد أحسّ الإسبان بعد حروبهم الطويلة مع العرب وإخراجهم من إسبانيا أن الإرادة الإلهية قد خصّتهم بشيّد صرح المسيحية من جديد وتوطيد أركانها في بلادهم، وأن اختيارها قد وقع عليهم دون سائر الشعوب للمحافظة على الدين المسيحي، وهو ما جعلهم يحفظون في مراجعة الأفكار الجديدة. ولاشك أن إيمانهم كان أقوى منه في أي بلد أوروبي آخر خلال القرن السادس عشر، الأمر الذي يفسر فيض العاطفة الدينية التي غمرت موسيقى فينوتوريا ولوحات إلجريكو واحتفاظ الفن الإسباني الموسيقى والتشكيل خلال عصر النهضة والباروك بالحمة الدينية التي سادت العصور الوسطى، ومزداها أن الحياة الدنيا ليست سوى معبر إلى الحياة الأسمى في العالم الآخر، ومن هنا التزم كل من إلجريكو وفينوتوريا بالتفاني في خدمة الكنيسة عن إيمان شديد وعاطفة دينية عميقة. وإذا كانت العاطفة الدينية عند الإسبان في القرن السادس عشر مرادفة للعاطفة القومية تجلّت العاطفة الدينية في أعمال فينوتوريا باعتبارها عاطفة قومية واكتت موسيقاه بطابع إسباني بحث مثلما تجلّت الروح المتصوفة في نساوير إلجريكو الذي تحدّى التوانين المادية مُضفياً على لوحاته جواً من التصوف. وقد احتضن الملك فيليب الثاني الذي كان يرعى الفنون باعتبارها أداة دينية مؤثرة فينوتوريا وخلع عليه منحة أعانت على السفر إلى روما. ولو أننا ضاهينا أعمال فينوتوريا بأعمال كبار مؤلفي روما الذين عابثهم لوجدناها تميز بأسلوبها الديني المتصوفي الذي غدا صفة شخصية مميزة له والذي يمثل العاطفة الدينية بقدر ما يمثل العاطفة الإسبانية القومية السائدة خلال القرن السادس عشر، فإذا هو يؤلف - مستخدماً كافة النماذج الموسيقية الدينية ومن بينها الترتيل المرسل - نشيد «السلام لك يا مريم»^(٥٨٦) الذي ينشده مغن منفرد تطلوه جوقة المشددين وهم يرتلون بقية عبارات النشيد وفق الأسلوب البوليفوني (فقرة ٨٩ من التسجيل الموسيقي). ويعدّ فينوتوريا وبالبستينا الكوكبين اللامعين في سماء القرن السادس عشر من هذه الناحية مثلما يعدّ باخ وهندل عملاقي القرن الثامن عشر البارزين.

أسلوب الباروك في البندقية

نشأة الأوبرا بفلورنسا على يد جماعة كاميراتا

أخذ في القرن السادس عشر المعروف باسم «الفن المُحكّم» [أرس برُفكتا]^(٥٨٧) يفقد خصائصه شيئاً فشيئاً ويصبح مع بداية القرن السابع عشر «أسلوباً عتيقاً»^(٥٨٨) إزاء أسلوب القرن السابع عشر «الجديد»^(٥٨٩) الذي ظهر في فلورنسا على أيدي فنشيو جاليلي^(٥٩٠) وجماعة كاميراتا، وفي روما على يد فيريكو بالدي^(٥٩١) (لوحة ٤٩)، وفي البندقية على يد جيوفاني جبريللي^(٥٩٢) الذي تزعم حركة الابتكرات الموسيقية لموسيقى الآلات، وعلى يد كلوديو مونتفردى الذي تزعم حركة الأوبرا الناشئة وحركة كتابة المسرحيات الدينية «الأوراتوريو» (لوحة ٥٠، ٥١).

وبدأ الأسلوب الجديد بمحاولة بحث الدراما في موسيقى «المادريجال»، وأغاني جوليو كاتشيني^(٥٩٣) في أواخر القرن السادس عشر، والليل إلى الميلودية المفردة مع المصاحبة الموسيقية بدلاً من التشابك

(لوحة ١٩) جبري لاندو فريسكوبالدي.
مدرسة الشنون الخميلة بباريس.



البيوليفوني للخطوط للميلودية السائدة في عصر النهضة. وحاولت جماعة الأصدقاء الفلورنسيين «كاميراتا»^(٥٩٤) بزعماء الكونت باردى^(٥٩٥) عام ١٦٠٠ إخراج مسرحية تسخللها الموسيقى على غرار ما تصوّروه عن التراجيديات الإغريقية، فإذا بهم يصلون خلال محاولتهم العفوية إلى خلق نموذج مسرحي جديد أسموه «الأوبرا» وهو القالب الذي قدموا فيه أسطورة «يورديكي»^(٥٩٦) التي كتب موسيقاها جاكومو ميري وتضمّت البذور الأولى لكافة عناصر الأوبرا التي تطورت بعد ذلك في العصور اللاحقة؛ فهي تقدم عدداً من المواقف الدرامية الطويلة بالإضافة إلى نصوصها الحوارية ومشاهدها المسرحية التي تخدم الحدث الدرامي وتشدّ انتباه المشاهد، وتنتهي بخاتمة سعيدة قد تكون على العكس مما جاء في النص الأصلي المكتوب، وهو ما انتهجه أكثر المؤلفين الأوبراليين فيما بعد، على حين عملت الموسيقى على الارتقاء بالتعبير الدرامي عن طريق تكثيف الشحنة الانفعالية. على غرار المنهج الشعري في تعبيره عن المشاعر. كما تحدت وظيفة الموسيقى المسرحية في «أسلوب الإلقاء المنغم»^(٥٩٧) والأسلوب التشيلي^(٥٩٨) الذي قد يبدو لنا اليوم خشناً وإن يكن قد أعدّ لبيح للمعنى إمكانية بعث الحياة في الدور الذي يؤديه وإظهار مشاعره الحقة في صورة أشدّ تكثيفاً، وأصبح أسلوب الإلقاء المنغم هو الوليد الحقيقي لهذا الأسلوب الموسيقي الجديد.

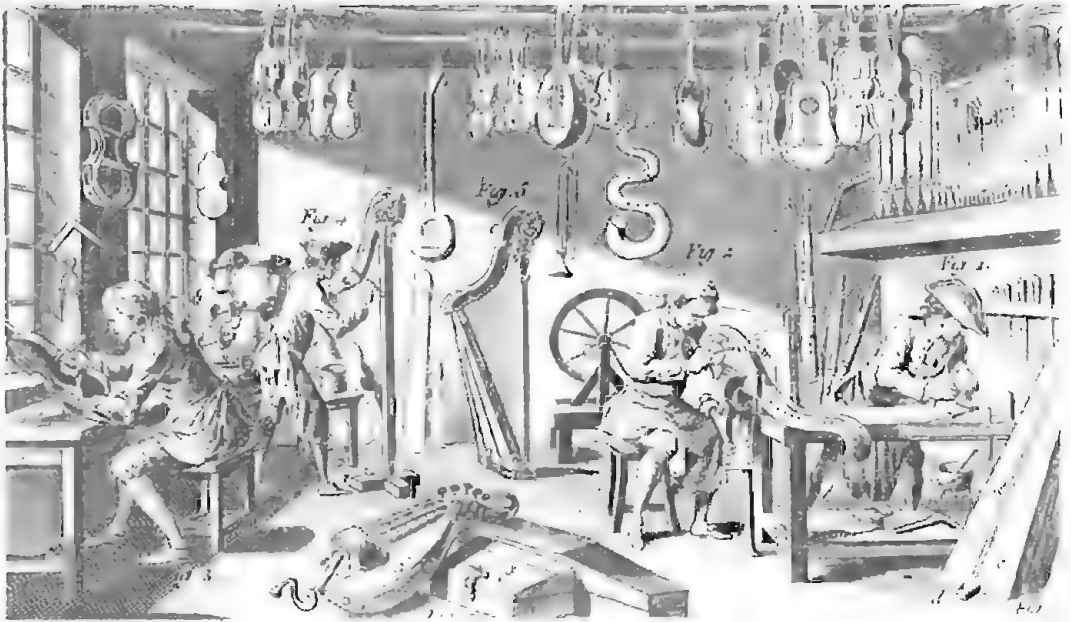
• Recitative الإلقاء المنغم أو الغنائي هو أسلوب من التأليف الغنائي المفرد لأبلفت فيه إلى نظام الميلودية والإيقاع ووزن الكلمات مع وزن الميلودية. بل يستعاض عن ذلك بمحاكاة نشبه نبرات الكلام العادي. من أجل ذلك يطلق على الأسلوب الإلقاء أحياناً اسم «موسيقى أو إيقاع الكلمات»، ويهدف إلى الإسراع بترصيح وتحميد الحدث الدرامي الذي عادة ما يتوقف حزناً أو كلياً أثناء غناء «الأربا». ويستخدم هذا الأسلوب في كل من الأوبرا والأوراتوريو مصفاة عامة، إما في صورة حوار أو عند رواية أحداث القصة، أو لمجرد التعبير الدرامي، بينما تستخدم الألحان المسرحية الغنائية «أربا» في المونولوج الطويل أو في التعبيرات التي تقتضى إنشادا أكثر غنائية. ويصاحّب الإلقاء المنغم بين الحين والحين بتألفات هارمونية (م. م. م. ث.).

وكان أوركسترا پيرى الذى صاحب أوبرا يتكوّن من كلافسان وعود [باص] وعود ضخمة
«تيسوربو»^(٥٩٩) ومن قبولاً داجابا مع زوج من الفلوت ضماً لإشاعة تأثيرات درامية متكاملة الألوان.
وكان الكلافسان مخصصاً لأداء التآلفات الهارمونية التى تصاحب الأداء الإلقائى، فى حين اضطلعت
القبولاً داجابا بالمصاحبة ذات الأصوات الممتدة الغنائية التى تتناسب مع الآلات الوترية ذات القوس
المساندة للإلقاء، ومن هنا نشأت عادة مصاحبة الكلافسان للإلقاء المنغم التى استمرت بعد ذلك لفترة
طويلة (لوحة ٥٢، ٥٣).

واقتصرت الكراسة الموسيقية الشاملة لهذه الأوبرا على الأدوار الغنائية فحسب دون تدوين
للمصاحبة الموسيقية إلا فى صورة لحن من صوت الباص [الصوت الأدنى] ووضعت على نواته أرقام
ترمز إلى التآلفات الهارمونية المطلوب عزفها كى يترجمها العازف بنفسه أثناء الأداء بطريقة وهلية، وهى

(لوحة ٥٠) مصنع الآلات الموسيقية. متحف سان جرمان أن لى.





(لوحة ٥١) مصنع الآلات الموسيقية . صورة مطبوعة بطريقة الختم . من الإسكندريديا الكبرى .

الطريقة التي أطلق عليها اسم «القرار المرقم»^(١٠٠) واستمر تطبيقها أيام مونسارت وبيتهوفن وتعتبر دراستها أساساً عند دراسة النظريات الموسيقية حتى الآن .

وأستد يرى إلى الأوركسترا اللحنى وراء ستائر المناظر المسرحية مهمة أخرى إلى جوار وظيفته الأساسية في مصاحبة الإلقاء النغم والغناء وهي رسم الخلفية الموحية بالأجواء الدرامية المختلفة للحدث المسرحى ، كرسم صورة ريفية تؤذيها ثلاثة من آلات الفلوت التي كان الإغريق يستخدمونها في تصوير ريفهم باعتبارها الآلة الأثيرة لدى الرعاة . وما أكثر ما لجأ المؤلفون الأوبراليون و واضعو الموسيقى ذات البرامج التصويرية من بعده إلى الفلوت أو البوق الإنجليزي في تصوير المشاهد الريفية الطابع وإن غدت كتابانهم أغزر مادة وأشد ثراء من يرى في التعبير عن الطابع الريفى .

وجمع يرى في أوبراه مجموعات عدة من التشديد الكوراليين ومن الراقصين الذين امتزجت أناشيدهم ورقصاتهم بالحدث الدرامى وأصبحت جزءاً لا يتصل عنه ، فقد وضع موسيقاه بأسلوب يمزج بين المحاولات الأولية لاستغلال التآلفات الهارمونية لرسم الجو المحيط بالموقف الدرامى دون استغلاله



(لوحة ٥٢) تنوير فرقة الموسيقىات (١٨١٨-١٨٩٤). متحف درسدن.

لأسلوب اللحن الفناني المنفرد مع مصاحبة الموسيقى، والذي ظهر بعد ذلك في مؤلفات الأوبرا في صورة الألحان الغنائية المنفردة «الأريا».

وكانت جماعة الأصدقاء «كاميراتا» أصحاب نظرية وتطبيق فإذا كل منهم يسهم في العمل الفني المشترك في حدود تخصصه، وإذا كاتشيني^(٦٠١) يهتم بتمية الغناء، وإذا كافاليري^(٦٠٢) يقدم الموسيقى الملائمة للمسرح، وإذا بيرى ورينوتشيني^(٦٠٣) يعملان على استكمال مقومات التعبير الدرامي. وهكذا وكذا نموذج الأوبرا من جهودهم التطبيقية المشتركة لامن وحى نظرياتهم كما تزعم كثرة من الكتاب.

كافاليري يقدم نموذج الأوراتوريو

وظهر في عام ١٦٠٠ ذاته نموذج آخر جديد هو نموذج التمثيلية الدينية التي أطلق عليها اسم «الأوراتوريو» وهي تمثيلية «الروح والجسد» التي كتبها إميليو دي كافاليري (١٦٥٥-١٦٠٢)، والتي قدم فيها شخصيات تمثل الزمان والحياة والسعادة والعقل والروح والجسد، واستخدم فيها الرقص والغناء

• Aria أريا أو لحن غنائي منفرد. . مقطوعة غنائية رخيصة يزدهها كبار المغنيين والمغنيات المنفردين في الأوبرا والأوراتوريو ودون مداخلة من أى عنصر صوتى آخر باستثناء المساندة الأوركسترالية (م.م.م.ث.).

والشاهد المسرحية ، وجعل سماتها العامة قرية الشب من سمات أوبرا بيرى فزودها بمجموعات إنشاد كورالى صغيرة ويقواصل من موسيقى الآلات . وقد عمل دى كافالييرى فى بلاط أسرة مدينشى بفلورنسا معظم سنى عمره كما كان أحد أفراد الجماعة الموسيقية التى خلقت فن الأوبرا، وعكف على إعداد جملة من المسرحيات الموسيقية إلى أن ختم مشواره بكتابة هذا الأورتوريو «الروح والجسد» الذى يعدّ - برغم أنه كان تجربة أولى - نموذجاً استوحاه من خلفه فى مزج التعبير الدينى بالتحاليم الأخلاقية السائدة من خلال أسلوب موسيقى موفق بالغ الرهافة يبرز فيه النص الأدبى دون المساس بالقيم الموسيقية . ومن هنا كان أورتوريو «الروح والجسد» هو أول دراما موسيقية بالأسلوب الجديد الذى استطاع فيه كافالييرى تحويل الحوار إلى غناء جنباً إلى جنب مع الأجزاء الكورالية والأدوار المنفردة .

ويعدّ كافالييرى أول من نقل الموسيقى إلى خشبة المسرح بصرف النظر عن المستوى الفنى الذى بلغه ، وأول من حول المسرحية إلى الخان . ومن هنا كان أورتوريو «الروح والجسد» أول عمل مسرحى موسيقى مكتمل يتم تسجيله طباعة كى يبقى للأجيال القادمة دون تحريف ، وهو كذلك أول عمل مسرحى يستخدم القرار المرقم وهو القرار الذى بُنى فوقه أصوات هارمونية تؤدّى وفقاً للأرقام التى ترمز إليها دون حاجة إلى تدوينها . واستطاع كافالييرى بفضل خبرته وثقافته الموسيقية رغم بساطة موسيقاه أن

(الوحة ٥٣) اجتماع موسىى مرح (أو الطفل المعجزة) متحف كارنا تاليه .



يسبق غيره في كتابة الأوراتوريو، فقد كان هو نفسه راقصاً وعازفاً وأستاذاً للغناء تتكامل فيه صفات وملامح الأوبرا، كما أنه اقتبس الكثير من أفكار بيرى وكاتشنى وموتشردى وكأنها «رؤسيات»^(٦٠٤) أو بطاقات مميزة لكل واحد منهم، الأمر الذى دفع ككرة من النقاد إلى التنديد بهجه ذلك. ومع ذلك فهو بلا منازع مهّد الطريق الحقيقى إلى الكتابة الأوبرالية.

واستأن كافالييرى نهجاً جديداً فى مجال التوزيع الأوركستراالى فى أوراتوريو «الروح والجسد»، إذ عنى بالمواءمة بين إحساس المفتى ولون صوت الآلة المصاحبة، كما عنى باختيار آلة موسيقية خاصة لكل شخصية درامية لتعميق الإحساس بالشخصية، فاختار بشكل عام الأورغن والهارپ والكترواباص للتعبير عن الجسد، فى حين اختار الترومبون وآلات النفخ الحشوية للتعبير عن الروح. ويُلفتنا أن الآلات الموسيقية فى أوراتوريو الروح والجسد - باستثناء آلات الكتراباص والتشيللو التى تُصفى إحساساً بالعمق الدرامى - تصاحب الأصوات البشرية فى اتحاد نغمى وفقاً لطبقاتها الصوتية. ونستمع فى (الفقرة الموسيقية رقم ٩٠) إلى المدخل الكورالى لهذا الأوراتوريو حيث نتبين ميزاته فى الكتابة للأصوات المنفردة وللكورال مع أسلوب يميز فى اختيار الآلات الأوركسترالية المصاحبة من نفس طبقة الغناء.

ويمكن القول بأن الأوراتوريو هو أوبرا ذات موضوع دينى تُقدّم فى الكنيسة بدلاً من المسرح، فلقد انبثقت الأوبرا والأوراتوريو من جذور واحدة مثلما انبثقت التمثيليات الدينية «مسرّحات الأسرار أو آلام المسيح»^(٦٠٥) والمسرّحات الدينية فى العصور الوسطى من جذور واحدة. غير أن الأوراتوريو لم يلبث أن اتخذ شكلاً مغايراً لشكله الأول الذى ظهر به فى تمثيلية كافالييرى بعد أن تجرد من العناصر المسرحية من ثياب وتمثيل ومناظر وخشبة المسرح، فإذا هو يؤدّى وحده بالكنيسة تلاوة وإنشاداً وإلقاء وغناء منفرداً بينما تطورت الأوبرا تطوراً سمته الإبهار واتسم بإخراجها بالفخامة والثراء. وعلى حين كانت الأوبرا متعة الخاصة والأوراتوريو متعة العامة فى الكنيسة، انعكست الآية وأصبح لا يُقبل على الأوراتوريو إلا الخاصة فى الكنيسة ولا يُقبل على الأوبرا إلا جماهير العامة.

وإذا كان غمّوج الأوبرا قد نشأ فى فلورنسا على أيدي جماعة كاميراتا فقد نشأ جمهور الأوبرا بالبنديفة حيث أقيمت أول دار للأوبرا عام ١٦٣٧، ولم يكن يتردد عليها فى مبداه الأمر غير السادة وعلية القوم الذين قدموا الأموال الطائلة للإسهام فى بناء دور الأوبرا وفى إخراج الأعمال الأوبرالية، ومن هنا فقد كانوا يمارسون ضغطاً شديداً على مؤلفيها، فيُملّون عليهم تأليف الأوبرات الطويلة إشباعاً لنهمهم إلى المتعة النابع من ثرائهم العريض وميلهم إلى البذخ الأمر الذى لم يعد يطيقه جمهور الأوبرا اليوم، ثم أخذ عدد مشاهدى الأوبرا فى التزايد حتى بلغ ذروته فى عصر فاجنر وتلامذته من بعده حتى

• أوبرا «لافتة» [ابى طائر العقنقاء] التى احترقت عن آخرها - للمرة الثانية فى تاريخها - خلال شهر يناير ١٩٩٦.

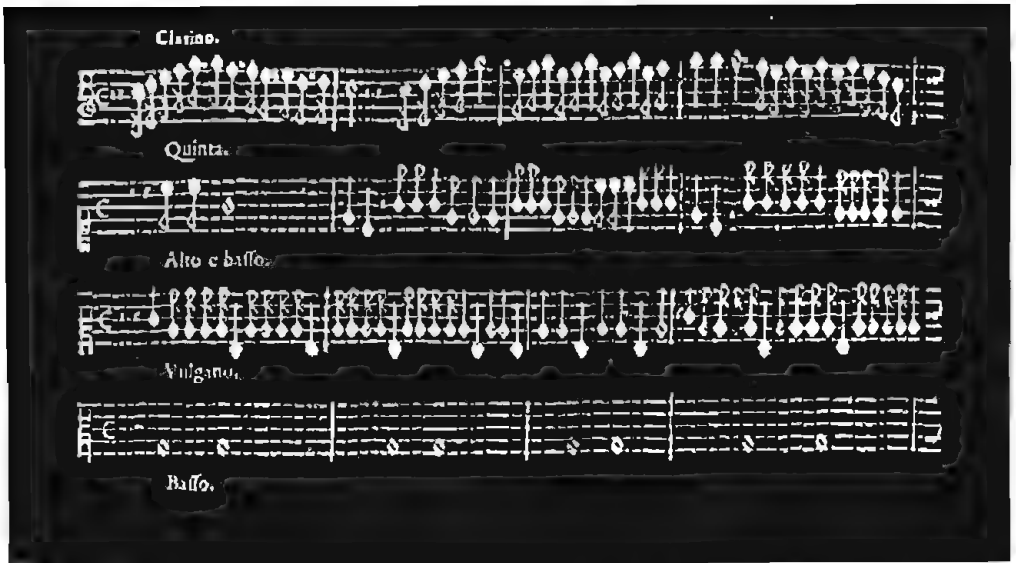
أصبحت الأوبرا تنهوى جمهوراً كبيراً من عامة الناس وتجذبهم أكثر مما يجذبهم أى فن آخر من فنون الموسيقى فى بلاد العالم المتحضرة .

مونتفردى

ولما كان تذوق أساليب الأوبرا يقتضى نوعاً وتدريباً جادين ممتدين فترة طويلة لم يعد أهل البندقية يهتمون بالأوبرا ككل وإنما كانوا يولون بعض أجزائها اهتمامهم الشديد، أى أن الواحد منهم كان يركز اهتمامه بجزء خاص منها أو آخر كغناء بعض الألحان المسرحية المنفردة «أرياء» دون سائر أجزاء الأوبرا الأخرى ويتضاءل اهتمامه بالأوبرات الطويلة التى لا تتطوى على مثل هذه الألحان الغنائية المفردة^(٦٠) . واستجاب الموسيقيون وقتذاك إلى تلك الرغبة فانكبوا حتى أبام مونتفردى (لوحة ٥٤) على كتابة المقطوعات الموسيقية القصيرة، غير أن التحرر الذى أتيح لكتاب الأوبرا أغرى مؤلفى الموسيقى بمحاولة كتابة أكثر إسهاباً . ومع ذلك ظل لذوق الجماهير تأثير كبير تجلّى فى الكثير من معالم الأوبرا حتى

(لوحة ٥٤) كلوديو مونتفردى
الحنف الأشمولى باكسفورد .





(لوحة ٥٥) صفحة من كراسة أوبرا «أورفيوس» الغريغية

احتشدت ذاكرة مشاهدي الأوبرا بالعديد من الأخان الجسيرة الحفظ فباتوا يترنمون بها في الكثير من المناسبات

ويعدّ مونتفردى أول من ألف أوبرا عظيمة تجري موسيقاها وفق أسلوب الباروك، فلم تكن الأعمال التي قدمها مؤلفو البندقية السابقين عليه من أمثال شيفانو لاندى^(١٠٩) (١٥٩-١٦٥٥) ذات أهمية كبيرة وإن لعبت أوبراه «القديس أليو»^(١١٠) دوراً هاماً في تطوير نموذج الأوبرا إلى صورة الأوبرا الهزلية فيما بعد.

وقد ولد مونتفردى في كريمونا عام ١٥٦٧ واختير رئيساً للموسيقين في بلاط الأمير جوتزاجا^(١١١) بمدينة مانتوا إلى أن أصبح رئيساً لفرقة مشدى كنيسة القديس مرقس بالبندقية، وأخله أسلوبه الفني الرفيع في التأليف الموسيقى الكونتراتنطى كى يكون أصلح مؤلفى عصره لعبث الحياة فى النموذج القديم للأوبرا المطولة المملة، إذ كان بمؤلفاته البوليفونية المرحضة بالتحويلات المستقبلية أكثر مؤلفى القرن السادس عشر تقدمة. كما كان أول موسيقى فى القرن السابع عشر يُطعم الابتكرات اخديثة الجادة بوهج التراث، ومن هنا تُوجّ فى القرنين السادس عشر والسابع عشر سيّداً بلا منازع.

وتكشف الكراسة الموسيقية لأوبراه «أورفيوس»^(١١٢) التي أخرجها بمدينة مانتوا عام ١٦٠٧ عن عبقريته الدرامية (لوحة ٥٥)، وعن التحول الهام الذى أضافه إلى أسلوب الملحن الإلقانى الجفاف^(١١٣)، ذلك الأسلوب الذى اشتهر به يرى من قبل فلذا هو يجعل منه وسيطاً درامياً فوياً يوحى بنبرات الكلمات التابضة بالتعبير الإنسانى، كما تكشف عن حرّاته فى التعبير عن روح مذهب الطيعيين

الشائعة خارج بلاده وقتذاك متمثلة في أغنية أورفيوس حين تلقى نبأ موت يوريديكى، وهى الجراءة التى تبدت أيضاً فى أغنية «المريّة» بأخر أوبراته «توبيج بويّا»^(١١٢). وفى جميع هذه المواقف استخدم مونشردى «التافر الهارمونى»^(١١٣) دون تمهيد له حتى ضاق معاصروه بالاستماع إلى هذا التافر فهجاه بعض نقّاد عصره متهمين إياه بالقصور لاختياره أنغاماً متباعدة لا ترقى بأذان المستمعين وقتذاك.

وقد استخدم مونشردى فى أوبراته طريقة تكرار لحن معين للإيحاء بإحدى الشخصيات أو بأحد المواقف مما يدل على أن أسلوب «الألحان الدالة»^(١١٤) قد خطر بباله، كما ميّز بين لحن الرد المسرحى وبين اللحن المسرحى الغنائى^(١١٥). وعمد كذلك إلى تطبيق مجموعة من صيغ التوعات التى يجريها بصُحبة قرار ثابت فى شكل إيقاعى يتكرر كثيراً بإلحاح، وهى إحدى العمليات التى مهّدت الطريق لظهور الأعمال الكبرى فيما بعد خلال القرنين التالين والتى تتجلى جميعاً فى الفصل الرابع من أوبرا «أورفيوس» (فقرة ٩١ من التسجيل الموسيقى). وقد مهّد مونشردى لأوبراته بتصديرات أوركسترالية معبّرة تبرز فيها الآلات بخصائصها الذاتية وبأثيراتها السمعية التى نبتتها بالمثل فى الفواصل الموسيقية التى تتخلل الرد والغناء والتى تربط أجزاء الأوبرا بعضها ببعض.

وإذا كان مونشردى قد بدأ عهداً جديداً فى تطوير الموسيقى المسرحية الحديثة، فقد كان له أيضاً قصب السبق فى إعداد الأوركسترا الحديث إذ شكّله من آتى كلاثنان وآتى ثيول كونتراباص وعشر آلات قيثولا وآتى هارپ وآتى قبولينه فرنسية صغيرة وآتى تيوروبو وآتى أورغن ثابت وآتى قيثولا داجمبا وأربعة آلات ترومبون وأورغن صغير يُحمل باليد وآلة كورنيت (نغير صغير) وآلة فلوت صغيرة ذات مبسم ونغير حاد الأصوات وثلاث آلات نغير ذات كاتم للرنين. وكان تأثير أوركسترا أوبرا أورفيوس فى مستمعيه قوياً بالغاً حتى أطلق عليه وقتذاك اسم الأوركسترا الحديث، غير أنه فى واقع الأمر لم يكن غير محاولة أولى لتكوين أوركسترا للأوبرا.

لقد أسبغت الأهداف التعبيرية الجديدة لأسلوب الباروك على أسلوب موسيقى الآلات آثاراً هامة، فظهرت آلات جديدة أكثر قدرة على التعبير الموسيقى، وهذه بدورها أغرت المؤلفين بإبداع أساليب جديدة من الموسيقى كى تُعزف على هذه الآلات الجديدة. ولم تكن مهمة الآلات خلال عصر النهضة تتعدى حدود تقديم سمات صوتية متباعدة الألوان للدوار التى ينطوى عليها صُلب النسيج الكونترابنطى حتى ظهر أسلوب المونودية وأسلوب الإلقاء المنغم التمثيلى الذى استلزم إيضاح كل ظلال العزف لاجتذاب مشاعر المستمعين وتركيزهم، وعندها فقدت الآلات القديمة غير المتميزة الشخصية أهميتها فاخفت المزمار الأولى وآلات الفخج البدائية وحلت محلها آلات أشد مرونة لاستجلاء هذه الظلال مثل الفلوت والأوبوا والفاجوت والكورنيت «النغير الصغير»، كما اتجه الاهتمام إلى توسيع

النطاق الصوتي ونجويد الأداء على هذه الآلات لإثراء قدرتها على التعبير، وقد بدأ الاهتمام في بادئ الأمر بالآلات النفخ ثم انتقل بعد ذلك تدريجياً إلى الآلات الوترية.

ابتكار الفيولينه

كان لإيطاليا الفضل في ابتكار إحدى الآلات الوترية القومية التي ارتكز عليها النمو الفني للأداء الموسيقي المعبر في عصرنا الحديث وهي «الفيولينه»، فضلاً عن ابتكار أنماط الموسيقى التي تستعرض مميزات الأداء البارزة على هذه الآلة. وتم ابتكار هذه الآلة بعد سلسلة طويلة من التجارب في صنع الآلات الوترية القومية عبر القرون، فتمت عام ١٥٠٠ انقسمت هذه الآلات إلى مجموعتين هما مجموعة الفيول التي «تُحمل على الذراع أو الكتف»^(١١٦) ومجموعة الفيول التي «تُحمل على الساق»^(١١٧). وتمت الفيولينه من المجموعة الأولى لتتدرج فراغاً ملموساً في سلسلة تطور هذه الآلات منذ عصر النهضة. وتتميز الفيولينه بحدّة أنغامها عن أنغام الفيول، وكان صغر حجمها سبباً في تسميتها «فيولينه» التي تعني تصغيراً للكلمة «فيول». وظهرت الفيولينه بفضل أسرة «أمانى» التي كانت أهم صانعي الآلات الوترية القومية في مطلع عصر الباروك بشمالى إيطاليا، وخلف أفرادها آلات مازال يهوى اقتناءها حتى اليوم كبار العازفين والهيئات الموسيقية العالمية. وقد بلغ أنطونيو ستراديفاريوس (١٦٤٤-١٧٣٧) القمة في صنع الفيولينه المثقة الساحرة الرنين. وتتنافس اليوم أربع دول في صناعة الفيولينه الشديدة الإتقان وهي فرنسا وألمانيا وتشيكوسلوفاكيا وإيطاليا.

ومع نشأة الفيولينه واضطراد تقدم العزف عليها في عصر «الباروك» نشأ أيضاً فن التأليف للآلات الوترية لإظهار المهارة في العزف عليها فابتكر أسلوب «الكونشرتو»^(١١٨)، وكلمة كونشرتو^(١١٩) مشتقة من اللغة اللاتينية وهي تعني «المباراة» في المهارة لإبراز مفاصل الأداء. وكان هذا الأسلوب الكونشيرنى يقوم على قاعدة بناء التعارض بين إظهار المهارة الفنية والخفة والرشاقة من ناحية، وبين عناصر العذوبة الشاعرية الناعمة من ناحية أخرى. وهذا هو المقصود من الكونشرتو حتى في صورته التي أخذت تتفاعل وتطور منذ العصر الرومانسى حتى عصرنا الحديث، ذلك أن الآلة المفردة في الكونشرتو تقوم بكل الأداء الذى يكشف عن المهارة الفائقة للعازف المنفرد في العزف عليها من ناحية وإمكانات الآلة على التعبير عن شتى الانفعالات والأحاسيس ووسائل الأداء الموسيقى في يد عازف ماهر من ناحية أخرى بينما يقوم الأوركسترا بمصاحبته ويعزف أجزاءه يتجلى فيها التعارض والتكامل في الطابع والحركة.

ونشأ عن فن استعراض مهارة العزف^(١٢٠) واستغلال أنواع الزخارف الموسيقية والحيل الفنية البراقة فن استعراض مهارة الإنشاد المزخرف، وهو الفن الذى ابتدعه الإيطاليون وخاصة مدرسة البندقية في عصر الباروك وأطلقوا عليه اسم «الغناء الرخيم» [بل كانتو]^(١٢١) وهو الذى أصبح ذا شأن عظيم في الغناء الأوبرالى فيما بعد.

جبريلى

بلغ التأليف الموسيقى ذروته فى مستهل عصر الباروك بمدرسة البندقية على يد جيوفانى جبريلى (١٥٥٧ - ١٦١٣)، ثم على يد أنطونيو فيثالدى^(١٦٢)، (١٦٧٥ - ١٧٤١) وبنديتو مارتشيللو^(١٦٣) (١٦٨٦ - ١٧٣٩) فى مطالع القرن الثامن عشر.

وكان جيوفانى جبريلى قد عين مديراً موسيقياً لكنيسة القديس مرقس «سان ماركو» بالبندقية خلفاً لعمه فى هذا المنصب الموسيقى الرفيع الذى ترجع أهميته إلى أن هذه الكنيسة كانت من أهم مراكز إشعاع الموسيقى الراقية، فضمت مجموعات كبيرة من الأصوات الغنائية الكورالية والأوركسترا التى تانثرت تحت قبة الكنيسة النسيجة حتى سُميت «بمجموعات الكورال المعبرة»^(١٦٤).

وقد ألف جبريلى مقطوعتين من أهم مؤلفاته لأسلوب الكونشرتو هما الأغنية رقم ١^(١٦٥) وصوناته «الخافت والشديد»^(١٦٦)، واقتبس المخطوطة الأولى عن أغنية فرنسية قديمة اسمها «چاكيه الصغيرة»^(١٦٧)، وأعدّها لمجموعتين من الوترية أطلق عليهما «الأوركسترا الوترية المزدوج». وهى أغنية فصيحة التعبير مترعة بمعقريه التأليف بالأساليب الكونترابنطية إلى جانب إبرازها الإيقاع الدقيق ومهارة العزف. ويقوم بناؤها على ستة ألحان مختلفة مقسمة إلى جزئين: يشتمل الجزء الأول على اللحنين الأول والثاني وعلى إعادتهما، ويشتمل الجزء الثاني على الألحان الثالث والرابع والخامس والسادس وعلى إعادتهما، غير أن لموسيقاها الرفيعة الأسلوب ألقاً غير مناسب للعزف تحت قبة الكنيسة (فقرة ٩٢ من التسجيل الموسيقى).

أما صوناته «الخافت والشديد» فهى جزء من السيمفونية المقدسة^(١٦٨) التى تُعد أعظم مؤلفات جبريلى شأنًا. وتقوم الصوناته على إبراز التعارض بين شدة العزف وخفوتها كما يوحى اسمها. وكان المؤلف قد أشر على نواتها بأدائها بواسطة مجموعتين إحداها من آلات النفخ والأخرى من آلات الفيل، غير أن عادة ذلك العصر جرت على استبدال المجموعات الأصلية بأخرى غيرها^(١٦٩)، فإذا هى تُعزف بواسطة مجموعتين من الوترية تتجاذبان الحوار على هيئة ميلوديات قصيرة يجرى استطرادها فى صور نامية باستغلال كل حيل الأسلوب الكونترابنطى التى كانت مُعتمدة وقتذاك، ويزداد الإيقاع جيشانا وتوقداً مع مضى الموسيقى نحو نهايتها، حريصاً على جلاء العمق الموسيقى وثنائه فى الأدوار الثمانية الموزعة على المجموعتين (فقرة ٩٣ من التسجيل الموسيقى).

فيثالدى

وقد تزعم أنطونيو فيثالدى موسيقى الكونشرتو بمدرسة البندقية فى منتصف عصر الباروك، إذ كتب العديد من الكونشرتات للأوركسترا الوترية وخاصة للفيلينه المنفردة التى تضطلع بالدور الرئيسى

(الوحدة ٥٦) أنطونيرو
فيثالدي.



مع الأوركسترا الوترى، والتي يعدّها أهمها مجموعة الكونشرتات الأربعة التي تقدم أربع صور عامة توحى بأجواء فصول السنة الأربعة وسماها «الفصول الأربعة»: الربيع والصيف والخريف والشتاء». ويتركز إسهام فيثالدي الأكبر في هذه الكونشرتات بصفة خاصة وفي نموذج الكونشرت بصفة عامة في استغلاله لنموذج الروندو ذي القسم المتكرر في بناء الجزئين سريعى الحركة، وهما الجزءان الأول والأخير من الكونشرت، الأمر الذى أكسب الموسيقى وقتذاك انشاقاً ومرونة بلا حدود (الوحدة ٥٦).

ويتألف هذا النموذج من جزء دائم التكرار وأجزاء أخرى استطردية. وبينما يعزف الأوركسترا الجزء المتكرر بآلاته كلها ويغزتها القصوى، تنفرد الآلة الكونشرتية وهى الشيلوبه بعزف الأجزاء الاستطردية التوهجة التي تكشف عن مهارة العزف. واعتاد فيثالدي على استخدام الجزء المتكرر نفسه

إلى جانب ذلك كمقدمة أوركسترالية قوية يُسهل بها أداء الكونشرتو، على حين اختصرت المصاحبة الموسيقية للأجزاء الاستطردادية التي تعزفها الثيوليه إلى أقل حد ممكن، كما كان يستبدل بالجزء الأوركسترالى أحياناً آلة واحدة من آلات عزف «قرار المصاحبة» مثل الكلاصان أو الشيللو أو الكونتراباص. وكانت إعادة الجزء المتكرر تؤدي من مقامات مختلفة عن المقام الأصلي باستثناء الختام الذى يؤدي من خلال المقام الأصلي، وكان اختلاف المقامات يكسب التكرار نفسه حيوية وجمالاً وجعل فيثالدى الجزء الأوسط من كونشتراتة الأربعة بطيء الحركة، مكتفياً بلحن تعزفه الثيوليه الكونشرية بمصاحبة موسيقية خفيفة تضع اللحن فى المقام الأول، وهو عادة لحن غنائى شجى تميزت به المدرسة الإيطالية فى ذلك العهد وخاصة مدرسة الباروك فى البندقية، ويشتمل على الخط الميلودى الطويل المتدفق والمتسق فى ارتفاعه وانخفاضه أثناء سيره الميلودى. وكان فيثالدى بصوغ الجزء الختامى من هذه الكونشترات على غرار الجزء الأول من نموذج الروندو الذى قسم الأوركسترالى المتكرر إلا أنه جعل إيقاعه أكثر توتّباً واندفاعاً فى سرعته عنه فى الجزء الأول.

ولم يقصد فيثالدى من وراء تسميته هذه الكونشترات «بالفصول الأربعة» تقديم موسيقى تصويرية تحاكي الطبيعة بالتصوير الموسيقى الواقعى، وإنما كان يرمى إلى تقديم انتطاعات موسيقية عن الجو الذى ينفرد به كل فصل من الفصول الأربعة، فكان يدفع بين وقت وآخر بتخريدة طير أو إحياء باحتفال من احتفالات الفلاحة الموسمية كاحتفال جنى الكروم بإيطاليا فى فصل الخريف، أو بتلميح إلى تساقط نُدف الثلج فى الشتاء، ومن ثم كانت تعليقات بعيدة عن الأوصاف الواقعية أو الدقيقة الإحياء التى استخدمها بعده مؤلفو الموسيقى ذات البرنامج التصويرى الواقعى. والواقع أن قيمة هذه الكونشترات الحقيقية إنما تنبع من قوامها الموسيقى ومن أفكارها الموسيقية ومن بنائها المحكم بصرف النظر عما تتضمنه من أوصاف ومقاصد أخرى غير موسيقية (فقرة ٩٤ من التسجيل الموسيقى).

البيثونى

بوسعنا تقسيم نماذج الموسيقى التى كُتبت للآلات الموسيقية الجديدة فى عصر الباروك [وهى الآلات الوترية وآلات الضغط والآلات ذات لوحة المفاتيح] إلى :

- ١- نماذج مشتقة من نماذج غنائية.
- ٢- نماذج مأخوذة عن موسيقى الرقص للملاهمة للأداء على الآلات دون الرقص.
- ٣- نماذج مبتكرة مع مراعاة الأصول الفنية للعزف على الآلات سواء فى صورة الراهبودية أو التقاسيم أو الارتجال الذى يتيح فرص الإبداع أثناء الأداء.
- ٤- نماذج أسلوب الكونشرتو.

وقد استخدم الاستطراد فيها جميعاً في صورة الترتعات التي تجري إما على لحن معين أو الملازمة للحن المتكرر في إصرار «اللحن الملح». وقد تطورت هذه الصيغ فيما بعد خلال العصرين الكلاسيكي والرومانسي تطوراً واسع النطاق وما يزال مؤلفو القرن العشرين يستغلونها حتى اليوم. وفي الوقت الذي كان كوريللي^(١٣٠) وقيشالدي يتزعمان فيه مدرسة البندقية في عصر الباروك ظهر موسيقى هاو هو «تومازو ألبينوني»^(١٣١) (١٦٧٤ - ١٧٤٥) عكف على كتابة الأوبرا حتى بلغ عدد ما ألفه منها ما يقرب من خمسين أوبرا، كما وضع عدداً كبيراً من المؤلفات الموسيقية للآلات الأوركسترالية ولموسيقى الحجرة وتناول في تأليفه جميع النماذج الموسيقية الشائعة في عصره، غير أن موسيقاه للآلات كانت تتطوى على قدر كبير من «الذاتية»، بل إن بعضها كان ينطوي على شحنة شعورية تفوح منها إرماصات الموسيقى الرومانسية، مثل الجزء البطيء الحركة [أداچيو] من السيمفونية المقدسة.

وقد ظل ألبينوني مجهولاً زهاء قرنين حتى صاغ يوهان سباستيان باخ بعض الترتعات على هيئة الفوجّة متعبيراً ألحانها من ألبينوني فانتشله بذلك من زوايا النسيان وأثار الاهتمام به من جديد. وصُفّ ألبينوني لموسيقى الآلات مؤلفات من نموذج الكونشرتو كان من بينها مقطوعته البطيئة الحركة «أداچيو» التي نُبّهت إليه الأذهان في عصرنا الحالي وجمّدت الاهتمام به، والتي أخذ «ويمو جيازوتو» لحنها الأساسي كما وجده مدوناً بمخطوط بدار كتب مدينة درسدن [قبل فقده خلال الحرب العالمية الثانية] وأعدّه بعد أن أضاف إليه جزء التفاعل ووزّعه فيما بين القيوليه المفردة وسائر الأوركسترا الوترية والأورغن. وقد عُرفت هذه المقطوعة بعد صياغة «جيازوتو» لها باسم «الحركة البطيئة للوترات والأورغن»، وتبدو في صورة اللحن الشجي الجميل الذي تستعرضه القيوليه المفردة تصاحبها تألفات هارمونية ممتدة من أداء الأورغن تساندها سائر الوترية بالغمز على الأوتار بالأصبع [بيتزيكاتو]^(١٣٢) دون القوس، وتومض بين الفينة والأخرى نهاية اللحن في صورة زخرفية تبرز مهارة العزف على القيوليه المفردة، ثم يلي ذلك ما يشبه التفاعل، يعقبه تلخيص العرض بنفس صورته الأولى متتبعاً بزخارف من القيوليه المفردة تصاحبها سائر الوترية والأورغن (فقرة ٩٥ من التسجيل الموسيقي).

أسلوب الباروك البورجوازي

ظهر جان پتر زون سويلنك^(١٣٣) (١٥٦٢ - ١٦٢١) أعظم موسيقى في هولندا خلال القرن السابع عشر كأهم مثلي أسلوب الباروك، واستطاع تطعيم النماذج الإيطالية الجديدة لموسيقى الآلات التي ابتكرت في البندقية بالعناصر الفنية البراقة التي انفرد بها الموسيقيون الإنجليز في مؤلفاتهم للآلات ذات لوحة المفاتيح وخاصة آلة الفرچينال، وابتكر من هذا الخليط نماذج بارزة من الفوجّة لآلة الأورغن نئينها

اليوم من خلال مؤلفات يوهان سباستيان باخ العظيم . كما أبدع صيغاً من التتوعات على أغاني المزامير الدينية وألحان الكورال الدينية للآلات الوترية ، بادئاً بذلك المسيرة الكبرى الرائعة في تاريخ الموسيقى . ونستطيع أن ننتين من أحد تنوعات اللحن الكورالي «آه يا إلهي»^(٦٣٤) إرهاصة بكافة سمات موسيقى باخ ، وهو ما يؤكد أنه هو الذي أنار له الطريق في كتابة مقدماته الكورالية (فقرة ٩٦ من التسجيل الموسيقي) .

وكان الموسيقى الألماني هامسر (١٥٦٤-١٦١٢) المعاصر لسويلك أول مؤلف موسيقى ألماني أقام حيناً من الزمن بالبندقية في إيطاليا وتلمذ على جبريللي فإذا هو يمزج أسلوب الباروك الإيطالي بالروح الجرمانية في «مجموعة المزامير الدينية» التي قدم فيها نماذج عدة لتتية صيغ التنوعات الكورالية على لحن النشيد اللوثرى .

وظهر موسيقى ألماني آخر برع في كتابة مقطوعات على نغم أسلوب جبريللي هو ميكائيل بريشوربوس^(٦٣٥) (١٥٧١-١٦٢١) الذي ألف أغاني دينية تشتمل على الغناء المنفرد والغناء الكورالي والأوركسترا الباروكي فضلاً عن مؤلفاته الدنيوية ، الأمر الذي نتيت في «رقصة من القرية»^(٦٣٦) (فقرة ٩٧ من التسجيل الموسيقي) . وتألق في روما جيرولامو فريكو بالدي^(٦٣٧) (١٥٨٣-١٦٦٣) أعظم عازف للأورغن في عصره الذي سار على نهج أسلافه من الإيطاليين والإنجليز في نماذجهم التقليدية وخاصة نموذج «التيشير كاري»^(٦٣٨) المقابل للقاتازيه عند مؤلفي الفرجينال الإنجليزي ، وكذلك نموذج اللغات السريعة وخاصة المؤلف للأورغن أو الهاربيكورد مثل مقطوعته «... حتى نسمو»^(٦٣٩) (فقرة ٩٨ من التسجيل الموسيقي) .

وكان لجاكومو كاريي^(٦٤٠) (١٦٠٥-١٦٧٤) تأثير عظيم على مؤلفي الأوبرا في عصره دون أن يؤلف أوبرا واحدة ، فقد وجه نشاطه أساساً إلى تنمية نموذج الأوراتوريو وزوده بكل العناصر التطورة في أسلوب الهارمونية وخاصة عندما بدأ تطبيق عمليات الكونترابنت على المستحدثات الهارمونية الجديدة في منتصف القرن السابع عشر ، وكذا استخدام التغيرات الإيقاعية الجديدة . وكانت الخطوط الميلودية النامية أبرز مميزات موسيقى كاريي .

وفي هذا العصر أيضاً ظهر أركانجلو كوريللي^(٦٤١) (١٦٥٣-١٧١٣) الذي اشتهر بكتابة مقطوعات خالدة ما يزال كبار عازفي القيثارة يمزفونها إلى اليوم . وإذا كان في الأصل عازف قيثارة فإن شأن كبير فلقد غدا في مقدمة مؤلفي الكونشيرتو الكبير^(٦٤٢) ، وإذا هو يبلغ بألة الكمان ذروة إبداعه في تنوعات المعروفة باسم «لا فوليا»^(٦٤٣) الذي استعده من عنوان رقصة برتغالية ذات طابع وحشي بما تنطوي

عليه من قفزات جريئة^(١٤٤) واتجه كوريللى فى مؤلفاته الأخيرة نحو تنمية «الكونشيرتو الكبير» الذى يتكامل فيه الأداء ويتقابل بين مجموعة الأوركسترا من جهة وبين مجموعة صغيرة من الآلات تؤدى الدور الرئيسى المنفرد من جهة أخرى، ولم تزد هذه المجموعة الصغيرة عند كوريللى عن ثلاث آلات. وتبين هذا التكامل وتلك المقابلة حين نسمع إلى التصدير ورقصة الجيج^(١٤٥) اللذين يبدأ بهما الكونشيرتو الكبير رقم ٩ من مقام لا كبير (نقرة ٩٩ من التسجيل الموسيقى).

أسلوب الباروك الارستقراطى

موسيقى بلاط فرساي

ازدهرت العلوم والآداب والفنون بفرنسا فى عهد لويس الرابع عشر الذى كان حريصاً على تشجيع الإبداع الفنى وخاصة ابتكار موسيقى فرنسية جديدة بالأبهة التى يحياها وتتناسب مع أهداف أسلوب الباروك. وكان جان باتيست لوللى^(١٤٦) الموسيقى الإيطالى الأصل يقيم آنذاك بفرنسا فأشرف على تكوين أوركسترا يضم أربعة وعشرين عازفاً للآلات الوترية إلى جانب عازفى آلات النفخ الخشبية والنحاسية من حرس الملك الذين انضموا إلى الأوركسترا. وطلب الملك إلى لوللى أن يدعو مؤلف الموبيرا الإيطالى «كافاللى»^(١٤٧) لتقديم بعض أوبراته فى باريس. وكان المتبع أبامها قيام المؤلف بإخراج

(الوحة ٥٧) جان باتيست لوللى.



لأوبراته إذ لم يكن ثمة مخرجون متخصصون بالمعنى الذى نعرفه اليوم (الوحة ٣٤) . ووفد كافاللى مصطحباً معه المهندس المرموق «توريللى» ومجموعة من صفوة المغنين والفنانين المسرحيين الذين شاركوا فى إخراج أوبراه «خيارشا»، وقام لوللى بتصميم عدة رقصات باليه تُقدّم بين فصول الأوبرا إرضاء لذوق الفرنسيين الذين كانوا لا يحفلون بالأوبرا إلا إذا اشتملت على رقصات الباليه وظلوا يتميزون بهذا الذوق الخاص بهم حتى القرن التاسع عشر . وكان الباليه هو أبرز نماذج الحفلات الموسيقية الفرنسية خلال القرن السابع عشر ، بل إن لوللى صمّم فى مسهل إقامته بفرنسا عدداً من رقصاته خصيصاً للويس الرابع عشر . وكان إشراك المهندسين فى إخراج مسرحية أوبرالية شيئاً طبعياً فى ذلك العصر الذى كان يستهدف استعراض الفخامة المفرطة وفق أسلوب الباروك . وكان المهندسون يحققون من المعجزات المسرحية فى الإخراج ما قد يشير حده مخرجى مسرحنا الحديث ، فمثلوا الزلازل والعواصف الرعدية وحولوا خشبة المسرح إلى بحر تطلّ فيه جثث الماء وحورياته ثم يختفين فى غمضة عين .

وإذا كان الفرنسيون قد شُغفوا بالأوبرات الإيطالية فقد غمّوا لو أنها كانت تُغنى بلغتهم حتى يتمكنوا من استيعابها ، ولهذا لم يكد لوللى يصادق الكاتب المسرحى الفرنسى موليير حتى بدأ يضع الموسيقى لعدد من مسرحياته مثل مسرحية «البورجوازي النبل» . وفى عام ١٦٧٣ بدأ لوللى يعدّ نموذج الأوبرا الفرنسى الذى عُرف باسم «التراجيديا الغنائية» ، وكانت أهم أوبراته الأولى هى «الكسيس»^(٦٤٨) . ومن بين أهم أعماله نشيد «يوم الغضب»^(٦٤٩) (وهو فى حقيقته موبت تزدية جوقنا إنشاء وأوركسترا (فقرة ١٠٠ من التسجيل الموسيقى) ، وكذا العديد من موسيقى «الفانفار»^(٦٥٠) (فقرة ١٠١ من التسجيل الموسيقى) .

وكانت أوبراه تبدأ -على عادته فى أوبراته كلها- بتمهيد يلى الافتتاحية التى أدخل على نموذجها الذى يؤديه الأوركسترا تغييراً هاماً ، إذ قدّمها فى جزئين أو ثلاثة أجزاء منفصلة متعاقبة ، أولها بطى الحركة وثانيها سريع فى صورة الفوجة وثالثها وهو ذيل الختام أقل سرعة من سابقه . وعُرفت هذه الافتتاحية -سواء كان لها ذيل ختامى أو لم يكن لها- باسم الافتتاحية الفرنسية . وكانت افتتاحيات لوللى أكثر إتقاناً من سابقتها حتى لقد نأثر بها غيره من المؤلفين أمثال هنرى بيرسيل وجورج فردريك هيندل الذى استخدمها فى افتتاحيات مسرحياته «الأوراتوريو» وخاصة أوراتوريو «المسيح» ، وكذلك يوهان سباستيان باخ الذى استخدمها هو الآخر فى متالياته للآلات وفى أوراتوريو آلام المسيح وفق إنجيل يوحنا ثم وفق إنجيل متى . وكان لوللى قد أسند إلى الشاعر كينو^(٦٥١) مهمة صياغة نصوص أوبراته ، كما ابتكر نوعاً جديداً من الإلقاء الشعرى مخالفاً لشكل الحديث العادى الذى اتبعته جماعة «كاميراتا» وللشكل الغنائى المتبع فى أوبرات مونتيردى .

• يذهب هنرى جورج فارمر فى كتابه The Arabian Influence on Musical Theory (In Metathesis) (سنة ١٩٢٥ صفحة ٥) إلى أن كلمة «فانفار» Fanfare أصلها جمع كلمة «نغير على أنفار ثم نغوت» .

وقد أسند لويس الرابع عشر إلى الأب بيير بيران^(٦٥١) وروبير كامبير^(٦٥٢) والماركيز دي سوردياك تأسيس «أكاديمية الموسيقى» بباريس، وهو الاسم الذي يُطلق إلى اليوم على دار أوبرا باريس التي تم افتتاحها في ١٩ مارس ١٦٧١ بأوبرا «هومونا»^(٦٥٣) غير أن فشل هذه الأوبرا التي كتب موسيقاها كامبير دفع الملك إلى سحب امتياز إدارة الأكاديمية من بيران وكامبير والمركز دي سوردياك وإسناد الإشراف المطلق عليها إلى لوللى الذى أعاد افتتاحها في ١٥ نوفمبر ١٦٧٢، وظل يشغل منصبه هذا حتى وفاته عام ١٦٨٢

ويصنف مؤرخو الفن موسيقى لوللى ضمن موسيقى المناسبات المقفمة بالفخامة والأبهة. ومع التزامها بالتقاليد المتعارف عليها إلا أنها تحمل لونا من الرتبة المحلة والافتقار إلى التنوع وذلك لكثرة استخدامه للصيغ المشابهة، ومن هنا بات لا يُنظر إلى أعماله بوصفها فناعاطفيا رقيقا. والواقع أن لوللى لم يحفل بهذا الجانب ولم يلجأ إليه إلا في ظروف معينة إذ كان لوللى في حقيقته رجل مسرح أكثر منه موسيقيا. وعلى الرغم من ذلك فمن خلال نقاء لغته الموسيقية وإدراكه العميق لخصائص الأوركسترا وإبتكاراته الشخصية وقبل كل شيء تأثيره الطاغى في أنحاء أوروبا حتى ظهور باخ في ساحة الموسيقى، تُعد موسيقاه بحد ذاتها جديرة بالتقدير وإن افتقرت إلى الطابع الدرامى. ولقد تجلّت براعة لوللى في المقطوعات الموسيقية التصويرية التي تسلّل من خلالها بعض التنوع إلى موسيقاه، على حين جاءت رقصاته أقل شأنا. ويمكن تحديد المشاهد التي عُنى بتصويرها موسيقيا في أنواع ثلاث وإن بدت في قوالب جدّ متماثلة؛ وهى المشاهد الريفية والرعية التي تصاحبها آلات الفلوت والأوبوا، والمشاهد الحزبية التي تصاحبها آلات الترومبيت والتيمپانى، ومشاهد الترواح والرؤى الحزبية التي كان يستند إلى القبولينات. ولا نزاع في أن لوللى كان بداية لأسلوب موسيقى جديد متميّز شاع في كافة أرجاء القارة الأوروبية من خلال شهرته المتألقة وعلى أيدي تلامذته.

وكان ميشيل ريشارد ديلا لاند (١٦٥٧-١٧٢٦) أحد كبار المؤلفين الموسيقيين المتمين إلى مدرسة قصر فرساي بباريس. وعندما بدأ اسمه يتألق كعازف أورغن بارع في العديد من كنائس العاصمة الفرنسية وقع عليه اختيار القصر أستاذاً لبنت لويس الرابع عشر لتعليمهن العزف على الهاربسكورد. وفي عام ١٦٨٣ عُيّن قائداً مساعداً لموسيقات الكنيسة الملكية إلى أن تولى منصب المدير والمؤلف الموسيقى بالكنيسة نفسها، ثم اختير مستشاراً موسيقياً لقصر فرساي وعُهد إليه بتأليف موسيقى الحجره للقصر. وإليه يرجع الفضل في إرساء أسس نموذج الموتيت المسمّى «موتيت فرساي العظيم» الذى أُلّف منه اثنين وأربعين مقطوعة، وقد اعتبره كل من باخ وهيندل النمط النموذجي لمدرسة فرساي الموسيقية. ويعدّ ديلا لاند مثل رامين ومولير وأضرابهما أحد روّاد «العصر العظيم» بمدرسة الفن القرنى خلال تلك

الحفلة من التاريخ. ومن مؤلفات ديالاند التي كان يعزفها كل مساء أثناء وجبات لويس الرابع عشر ولويس الخامس عشر نستمع إلى جزء من إحدى السينفونيات المصاحبة لعشاء الملك (فقرة رقم ١٠٢ من التسجيل الموسيقي) مقتطعة من الجزء الثالث من المتالية الأوركسترالية الرابعة والتي قيل إن الملك رقص على أخانها.

رامو

وفي عام ١٧٣٤، لم نجم المؤلف الشهير «رامو» الذي أطلق عليه معاصروه اسم «موسيقى الزخارف» لبراعته في استخدام الزخارف والحليات الموسيقية. وكما لعب رامو دوراً في تطوير السينفونية لعب دوراً أكبر في تطوير فن التوزيع الأوركسترالي بفرنسا.

وقد ولد جان فيليب رامو (الوحة ٥٨) بمدينة ديجون بفرنسا عام ١٦٨٣ وظهرت عليه ملامح النبوغ الموسيقى منذ حدثاته فأوفده أبوه في سن السادسة عشرة إلى إيطاليا لاستكمال دراسته الموسيقية بعد أن فرغ من دراسة الآلات ذات المفاتيح والتأليف الموسيقى. وبعد عودته إلى فرنسا استقر فترة قصيرة بأفنيون عازفاً على الأورغن ومدرّساً للموسيقى، ثم شغل بعدها مناصب موسيقية في العديد من الكنائس الفرنسية. وفي عام ١٧٢٢ استقر به المقام في باريس حيث واثاه الحظ حين نشر كتابه المشهور «بحث في الهارمونية» الذي اجتذب اهتمام القراء المعنيين بنظرية الموسيقى حتى غدا في عام ١٧٢٦ أحد أساتذة تدريس الموسيقى المرموقين بالعاصمة الفرنسية، ولم يلبث أربعة أعوام حتى ضمه لوريش ده لايبيلنيير أحد أعظم رعاة الفن الثراء إلى خدمته. وكانت هذه النقطة هي نقطة التحول في حياته مؤلفاً موسيقياً، إذ وضع لايبيلنيير بين يديه كل ما كان يحتاج إليه كي ينفذ مؤلّفاً أوبرالياً بعد أن اقتصر إنتاجه السابق على بعض مقطوعات الموتيت والكانتات والآلات ذات المفاتيح، وإذا هو يصبح على صلة وثيقة بأوبرا باريس ويقتصر قرساى، وإذا راتبه يهيى له ما كان يهنو إليه من حياة رغدة، كما أتاحت له فحة كافية من الوقت كي يتفرغ للتأليف الموسيقي لاسيما وقد أصبح تحت تصرفه أوركستراه الخاص. اغتنم رامو الفرصة السانحة وانطلق يُبدع خلال الربع قرن التالي ميلا منهمراً من التراجيديات الموسيقية والمسرحيات الرعوية والأوبرات والباليهات.

وكان من بين الواجبات الممندة إل رامو في خدمة لايبيلنيير إعداد حفلات الترفيه الموسيقية مرتين أو ثلاث مرات أسبوعياً. وكان قد ظهر خلال العقود الأولى من القرن الثامن عشر غمط جديد من الأوبرا شدّ إليه جمهور النظارة في باريس أطلق عليه اسم «الأوبرا-باله»، بتشكّل أساساً من عرض مسرحي حافل ومشاهد راقصة، فإذا رامو يطوّر هذا النمط الحديث في قوالب متعددة تميّز بين كل قالب وآخر بما



يطلقه عليه من أسماء مثل الباليه البطولي * والملهة الراقصة** والفواصل المسلية*** والمسرحيات الرعوية**** والباليه الرمزي***** إلى غير ذلك من أسماء ومسميات ، وإذا هذه «الأوبرا-باليه» تهتّى مجالا فيحيا للموسيقى الراقصة الوصفية الانطباعية ، وهو المجال الذي برع فيه رامو وبلغ به الذروة .

وقد انتظمت أوبراه الحافلة المسماة «غراميات فى الهند»^(٦٥٤) تسع متاليات راقصة . وإذا كان قد ظهر بعض الانتقادات ضد هذا النمط الجديد من الأوبرا إلا أن الحماسة المتصاعدة التى قوبل بها أسلوب رامو الجديد اكتسحت تلك الانتقادات الطارئة . وكما استعان رامو بمجموعة من آلات الأوركسترا يتيح له توظيفه توظيفا عبقريا مبهرًا فوق خشبة المسرح استعان أيضا بفر من المغنّين الإيطاليين ، ولجأ إلى استخدام الديكورات البالغة الفخامة . فقد كانت عروضه الحافلة تقوم على الإبهار من خلال أحجام المناظر الضخمة والمشاهد الخيالية ، حتى عُدّت نموذجًا يحتذى لهذا النمط من «الأوبرا-باليه» . وإذا كانت فرنسا وإيطاليا وإسبانيا وبولندة منشغلين حينذاك بالحروب هنا وهناك ارتأى «هيبى» ساقى الإله زيوس- وبقا لنص الأوبرا- ضرورة أن ينتقل ميدان الغرام والحب إلى بلاد يسودها السلام والأمان . وكانت أولى محطات المغامرات الغرامية هى تركيا حيث يقع عثمان باشا فى حب إمبلى إحدى الأسيرات المسيحيات المختطفات والتى كانت مخطوبة إلى قالير . وثناء الحظ أن تدفع العواصف سفينة قالير نحو ساحل تركيا ليقع هو الآخر فى الأسر ويُقاد إلى قصر عثمان باشا حيث يلتقى بإمبلى . وما بلبث الباشا أن يتعرّف على قالير الذى كان له عليه فضل سابق فى الماضى فإذا هو يبارك هذا اللقاء ويهين لهما الزواج بعد أن يقدم إليهما هدية الزواج بصعة زوارق .

وتقع المغامرة التالية فى ييرو حيث يغزو الضابط الإسباني دون كارلوس قلب بانى إحدى أميرات الإنكا ، غير أن الكاهن الهندى الأكبر أواسكار يستنكر هذه العلاقة ويعمل على فسخها فيتنبئ بثورة بركان كى يأتى عليهما ، ويوفق دون كارلوس إلى إنقاذ بانى بينما يحترق الكاهن بحمم البركان .

وتقع المحطة الثالثة لهذه المغامرات الغرامية فى فارس حيث يجد كل من على وتاكماس سعادتهما فى إحدى الحدائق فيحتفلان فيها بعيد الربيع حيث تفوح المحظيات الشرقيات المقعمات بالحلبة كلٌّ بأريج زهرة .

وفى أمريكا الجنوبية يأتى المحاربون من الهنود الحمر بقيادة أداويو لتقديم فروض الطاعة للضب ط الإسبان والفرنسيين ، وإذا الضابطان دامون الفرنسى ودون ألفا الإسباني يقعان فى حب زينا إحدى أميرات الهنود الحمر غير أنها تفضل أداويو ، فيشارك الضابطان فى حفل الزفاف .

Ballet - Héroïque ●

Comédie - Ballet ●●

Diversissement ●●●

Pastorale ●●●● ونمّج المسرحية الرعوية بين الملهة والمأساة وشخصياتها كلها من الرعاة .

Ballet - Allégorique ●●●●●

وما من شك في أن مثل هذه المواقف الغرامية قد أتاحت لرامو تقديم أشكال متنوعة من الفنون تنطوي على استخدامات الألوان الزاهية. غير أن رامو لم ينس قط وهو يشير إلى الصفة المحلية في كل محطة أنه مواطن فرنسي من قرساي حيث لا مناص من أن يتمنى كل ما يشفق عنه يراعه إلى النظام والجمال والفخامة. وتعدّ الألحان الموسيقية المصاحبة لهذه الأوبرا -باليه من ألتيج الأعمال الموسيقية ولاسيما الافتتاحية ولحن المحاربين والمحاربات (فقرة ١٠٣) من التسجيل الموسيقي)، ولحن عبد الزهور (فقرة ١٠٣ ب من التسجيل الموسيقي) ولحن الإنكا (فقرة ١٠٣ ج من التسجيل الموسيقي) المسم بغنائية بالغة الروعة، وقد استعان رامو بالكلاخان في مصاحبة الإلقاء المنعم.

ولا نزاع في أن هذا اللون من التأليف الموسيقي كان خطوة إلى الأمام في منهج الكتابة الهارمونية التقليدية خلال القرن الثامن عشر، كما بدت بعض إيفاعاته ثورية خارجة عما كان متعارفا عليه وقتذاك، ومن هنا فتحت هذه الموسيقى الجريئة الباب على مصراعيه لمؤلفات القرن التاسع عشر الغنائية العظمى. وقد أعاد الموسيقار پول دوكا كتابة النص الموسيقي لمخطوطة رامو -التي كانت تحتوي على فرص تتيح الإعادة بإبداع- لإتاحة عزفها على البيانو فبعث فيها الحياة من جديد. وفي الثاني من شهر يونيو عام ١٩٥٢ أعاد الموسيقار الفرنسي هنري بوسيه* التوزيع الأوركستراي لهذه الأوبرا حيث قدمتها أوبرا باريس من جديد بعد ما ينوف على قرنين منذ تقديمها لأول مرة في ٢٢ أغسطس ١٧٣٥، وقد أسعدني الحظ بمشاهدتها بأوبرا باريس عام ١٩٥٤ وقد قوبل إحياء هذه الأوبرا في مطالع الخصمينات بأوبرا باريس بحماسة متأججة فإذا هي تلقى نجاحا وإقبالا بلا حدود. وما من شك في أن الإخراج الخيالي الباذخ قد أسهم بدوره في هذا النجاح غير أن جمهور النظارة قد فتن افتتاحا شديدا بموسيقى رامو الضرة المفعمة بالحياة الأسرية التي ما لبثت أن ترنمت بألحانها الشفاء في كل مكان.

وفي مجال الموسيقى برز اسم فرانسوا كوبران (١٦٦٨ - ١٧٣٣) وهو أحد تسعة من أفراد أسرته يحملون اسم كوبران كان لهم شأن عظيم في أفانق الموسيقى الفرنسية وكان فرانسوا أرفعهم مكانة حتى أطلق عليه اسم «كوبران العظيم Couperin le grand». وقد بدأ حياته الموسيقية عازفا على الأورغن في سن الخامسة والعشرين في مصلى الملك لويس الرابع عشر بقرساي. وتقوم شهرته حتى اليوم على مؤلفاته الوفيرة الرقيقة المؤثرة سهلة الإدراك لألة الهاريسيكورد التي يحمل الكثير منها عناوين مبهمة غامضة غريبة والتي تعدّ إرثا صامدا نداءه اليوم «الموسيقى ذات البرنامج».

أسلوب الباروك الألماني قبل باخ

يُعدّ ديتش بوكستوده^(١٥٥) (١٦٣٧ - ١٧٠٧) وجورج فيليب تليمان^(١٥٦) (الوحة ٥٩) (١٦٨١ - ١٧٦٧) أهم ممثلين لأسلوب الباروك قبل باخ. وقد اشتهر بوكستوده بكتابة «مقدمات الكورال» للأورغن الذي برع في العزف عليه إلى الحد الذي حفر باخ. حين كان ما يزال في شبابه -إلى أن يجتاز المسافات الطويلة

(لوحة ٥٩) نيلمان.



كى يصعى إلى عزفه ، بل إننا نلمس تأثره الواضح بأسلوبه فى «مقدماته الكورالية». وأسوق فى هذا المجال إحدى مقدماته بعنوان «أيها المؤمنون، هلموا نمجّد الله»^(١٥٧) (فترة ١٠٤ من التسجيل الموسيقى).

وكتب نيلمان عدداً من المؤلفات الموسيقية من جميع النماذج الموسيقية المتداولة فى عصره وإن حظيت بالشهرة الواسعة موسيقاه للآلات من نماذج الكونشرتو التى جاءت فى صورة المتاليات^(١٥٨) ، والتى كانت ترسم أسلوب لوللى حتى سُميت «بالافتتاحيات الفرنسية» وإن أطلق عليها أحياناً اسم «الكونشرتو» مع أنها من نماذج المتاليات التى تتألف من أجزاء سريعة الحركة تتلوها أخرى بطيئة . وله كذلك نماذج أخرى يتجلى فيها الطابع الغنائى فى مقابلة مع نماذج ذات طابع راقص ، كما قد تنفرد آلة أو آتان بالأداء المنفرد مثل الكونشرتو الذى كتبه للترومبيت وألّى أوبوا بمصاحبة الأوركسترا الوترى الذى نقطف منه جزءه الثانى (فترة ١٠٥ من التسجيل الموسيقى).

أسلوب الباروك فى إنجلترا

أعاد شارل الثانى فتح المسارح التى أغلقها كرومويل بعد عودة الملكية إلى إنجلترا عام ١٦٦١ ، كما رفع من شأن الفنانين والممثلين والموسيقيين الذين صنّعهم كرومويل ضمن فئة المارقين الخارجين على

(لوحة ٦٠) هنري بيرسل.
الناشونال جاليري للبودتريهات.



ناموس الأخلاق العامة برغم سماحه بعرض بعض الأوبرات الأجنبية . ومع أن شارل الثاني وحاشيته وكبار الشخصيات قد شهدوا حفل الافتتاح الرسمي لمسرح الملك عام ١٦٧٤ إلا أن المسرح لم يعرض مؤلفات إنجليزية بل مسرحيات وأوبرات فرنسية ، وهو ما دفع الشاعر الإنجليزي جون درايدن إلى محاولة تأليف نصوص مناسبة للأوبرا الإنجليزية ، فإذا هو يضع مسرحية من نوع المسرحيات المفتحة «الماسك»^١ التي كانت تُعرض في البلاط الإنجليزي مشتملة على شعر وأغان ورقصات وحوار ومناظر استعراضية فخمة شبيهة باستعراضات باليه البلاط الفرنسي ، أطلق عليها اسم «ألبون وأليانوس»^(٦٥٩) ضمنها كافة العناصر المسرحية المتبينة بأقسط متساوية ، مهمتها كما قال في مقدمته «أن تُطرب الأذن أكثر مما تُمتع العقل . . .» . وعلى حين أجرى درايدن الكلام المشور على ألسنة الشخصيات الإنسانية خصّ الآلهة والأبطال بالفناء المظلم ، واستخدم وسائل ميكانيكية ضخمة في إخراج أوبراه كي يهبط بفينوس من السماء في مركبة تجرّها اليمامات ، وكي يشطر السحب حتى تظهر الإلهة «جونو» زوجة

جويتر فوق مركبتها التي تجرها الطواويس، وكى يُخرج قنوس وألبون من أعماق البحر فى محارة هائلة تجرّها الدلافين. وعلى الرغم من كافة هذه الحيل المسرحية باءت محاولة درايدن بالإخفاق لافتقار أوبرا إلى الموسيقى الموهوب.

بيرسيل

ولم يكن هنرى بيرسيل^(٦٦٠) (لوحة ٦٠) وهو فى السادسة والعشرين من عمره قد بلغ بعدُ المستوى الفنى الذى بلغه لوللى فى فرنسا، وكان على الإنجليز أن ينتظروا عشرة أعوام أخرى قبل أن يبلغ بيرسيل المستوى المنشود، واستمر يؤلف خلال هذه الأعوام العشرة موسيقى تساند المناظر والتمثيل والغناء لبعض مسرحيات شكسبير مثل «الزوجة» و«الملك آرثر» و«ملكة الجان» المقتبسة من «حلم ليلة منتصف الصيف». وسنحت ليرسيل فرصة كتابة أوبرا «ديدو وأينياس»^(٦٦١) لإحدى مدارس البنات عام ١٦٨٨ وهو فى الثلاثين من عمره، نظم نصّها الشاعر نيهام تيت غير أنه لم يرق إلى مستوى الشاعر الفرنسى كينو الذى شارك لوللى فى خلق الأوبرا الفرنسية. ومع أن الأوبرا قد وُزعت فى الأصل على طبقات الصوت النسائي لأنها كُتبت خصيصاً من أجل الحفل السنوى لمدرسة البنات، إلا أن هذا التوزيع قد ناله التحوير عند إعادة عرضها بالمسرح العامة فأُسد دور الأمير الطروادى أينياس إلى مغن من صوت الباريتون كما أُسد دور البحّار إلى مغن من صوت التينور.

وتبدأ الأوبرا بافتاحية أوركسترالية على نمط الافتتاحيات الفرنسية التى ابتكرها لوللى من أجزاء ثلاثة، أولها بطى الحركة وثانيها سريع فى صورة الفوجة وثالثها الختام الأشد بطئاً. وتروى الأوبرا قصة غرام «ديدو» ملكة قرطاجة بأينياس الطروادى الذى لجأ إليها وانضم إلى بلاطها بعد غرق سفينة على نحو ما جاء فى «إنبيادة» فرجيل، فسُيّت الأوبرا بإسميهما.

وتحتشد الأوبرا بمكاند السحر ومرح الملاحين الذين يزيّن لهم أحدهم النزول إلى الشاطئ، يعبّون الخمر مع الحوريات، فتشارك الموسيقى مع غناء الملاح وإنشاد المجموعة فى رسم صورة دقيقة لأحد الشغور الإنجليزية. وقد ترسم بيرسيل خطى مونتشردى فى استبدال الغناء المستمر من المجموعة ومن الأفراد على حد سواء بالإلقاء المنعم الجافى، وبدور الرقص الذى يوحى بتأثير بيرسيل بلوللى المولع بتوظيف الرقص فى الأوبرا الفرنسية، وتنفرد كبيرة الوصفيات بالغناء تساندها الوصفيات الأخريات وهى توجّه النَّصْح إلى الملكة مُشدّة «أزىحى السَّحْب من فوق جيئك» عندما تقع ديدو كائنات العاشقات المهجورات فريسة للاكتئاب. وتزخر الأوبرا بالأغاني الجماعية الجميلة كأغنية «نركيويد الأزاهير فى طريقك» التى تقوم معها الراقصات بشر الورد أمام الملكة، كما تحتشد بالرقصات الرائعة مثل «رقصة الأصداء» التى صيغت موسيقاها فى إطار هارمونى يختلف بعض الاختلاف عن الإطار المستخدم فى باقى الأوبرا.

ومع أن موضوع أوبرا «ديدو وأينياس» من الموضوعات الملحمية الأثيرة التي يناسبها الإخراج الضخم والديكور الفخم الذي يتميز به أسلوب الباروك فقد وضع بيرسيل في اعتباره أنه يؤلف أوبرا لمجموعة من طالبات المدارس الهاويات، فإذا هو يطوِّع الأدوار كلها بحيث تقوم بها طالبات المدرسة عدا دور أينياس الذي اضطر إلى ضغطه وإيجازه وعدم إسناد أى لحن غنائى له، كما أخرجها في صورة بسيطة تتميز بالألغة المناسبة مع مجتمع الهواة الصغير فجاءت أقرب إلى أوبرا «الحجرة»^(٦٦) منها إلى الأوبرا الحافلة، ولم تكن هذه الأوبرا في النهاية إلا تجربة أولية في سلسلة تجارب خلق الأوبرا الإنجليزية المكتملة. واستعان بيرسيل ببعض منشدى كنية وسمنتر التي كان يعمل بها عازف أورغن لإنشاد أدوار الرجال في أوبرا التي لم تتخللها أية فقرات سردية بل كانت كلها غناء خالصاً. وتنتهى الأوبرا بعزم «ديدو» على الانتحار بعد أن تأكدت من هجر أينياس لها وعدم وفائه، فتودّع الحياة بأغنية من أغاني النواح^(٦٧) التي تبلغ فيها الموسيقى قمة التأثير الدرامي والغناء ذروة الجمال حين تُشد: «أذكرني واني مصري»، وهى الجملة التي لا تفتأ تتكرر بمصاحبة الموسيقى في صورة القرار المتكرر في إصرار ملّح رامزاً إلى إصرار القدر على هذه النهاية المأساوية. وهكذا ختم بيرسيل أوبراه. على غرار فرجيل في الإنيادة. بخاتمة منطقية مناسبة للحدث الدرامي دون أن يعتمد إلى خلق شخصية أسطورية أو افتعال معجزة خارقة تضمن لأوبراه نهاية سعيدة (فقرة ١٠٦ من التسجيل الموسيقى). وقد ألف بيرسيل أيضاً بالاشتراك مع درايدن أوبرا «الملك آرثر» (١٦٩١) غير أنها لم تلق نجاحاً يذكر.

وكانت حياة بيرسيل - كمونتسارت - قصيرة لكنها حافلة بالإبداع، من موسيقى الحجرة كالفانتازية والصوناتات إلى الأوبرا والموسيقى المصاحبة للأعمال الدرامية مثل موسيقى «رقصة البحار» المصاحبة لمسرحية «الملك آرثر» (فقرة ١٠٧ من التسجيل الموسيقى) والتي مزج فيها بيرسيل بين قالب التنتالية الموسيقية التقليدى وبين الرقصات الشعبية الإنجليزية، فضلاً عن عدد كبير من دراسات الهاريسيكورد. ومات بيرسل عن ستة وثلاثين عاماً ودُفن تحت أورغن كنية وسمنتر حيث كان يعزف منذ سنة ١٦٨٠ ولم تكن الأوبرا الإنجليزية الحقة قد ظهرت بعد عند وفاته.

أسلوب الباروك فى نابولى

كتب أليساندرو سكارلاتي^(٦٨) زعيم مدرسة نابولى موسيقاه بأسلوب النماذج القديمة، إلا أنه استغل قالب «الكانتات» فى موسيقاه غير الدينية، فأبدع مقطوعة خالدة من نموذج الكانتاتات بعنوان «على ضفاف نهر التير» قدم فيها إلى جانب بنائها الموسيقى الرصين^(٦٩) تصويراً موسيقياً بديعاً لضفاف النهر (فقرة ١٠٨ من التسجيل الموسيقى).

(لوحة ٦١) سكارلاتى.



(لوحة ٦٢) تشيماوزا.

وسُمى دومينكو سكارلاتى^(٦٦) «سكارلاتى الصغير» (لوحة ٦١) لكونه ابن أخ ألياندرو الكبير، ويعتبر دومينكو نظير كوبران العظيم فى تطوير موسيقى الكلاشيان بإيطاليا، فإذا مبتكراته العظمى تطور أسلوب الأداء على هذه الآلة بما أضفته موسيقاه من بريق وجمال على عزف الكلاشيان. ومازالت صوناتاته القصيرة تتردد إلى اليوم على أنغام البيانو برغم كتابتها أصلاً للكلاشيان حتى لا يكاد يهملها واحد من كبار العازفين. ولم يكن سكارلاتى يصوغ هذه الصوناتات بالطريقة المتعارف عليها من الوجهة البنائية، أى الصوناتة المشتملة على جزء ينطوى على لحين متقابلين الطابع يجرى عليهما التفاعل ثم يُعاد استعراضهما بما يوحى بالختام، وإنما كانت أشبه شيء بالمتتاليات الرشيفة التى تتعاقب فيها المقطوعات القصيرة للكشف عن التعارض بين ببطء حركتها وسرعتها، على نحو ما نستمع إليه فى رقصة «الجاغوت» الفرنسية التى تشل جزءاً من إحدى هذه الصوناتات (فترة ١٠٩ من التسجيل الموسيقى).

أما تشيماوزا^(٦٧) (لوحة ٦٢) فهو الذى اضطلع بتطوير شذج «الكونشرتو» الكبير إلى نموذج كونشرتو الآلة المفردة الكونشرتية أو الآتين المفردتين، حيث تقوم المجموعة الأوركسترالية بعزف التمهييد وباستعراض الألحان على حين تفتلح الآلة المفردة أو الآتين بالتعليق على الخيل الموسيقية التى تكشف عن المهارة الفنية فى الأداء الاستعراضى للآلحان. وقد نقل تشيماوزا روح المرح التى أشاعها مونتسارت فى أوبراته الفكاهية إلى موسيقى الكونشرتو، وهى الخطوة التى أعانت الرومانسيين على تطوير موسيقى الكونشرتو خلال القرن



التاسع عشر . ويتجلى الإحساس بروعة ما استحدثه تشيما روزا في هذا المجال في الحركة الثالثة من الكونشرتو الذي كتبه من مقام صول كبير للأوركسترا والتي فلتوت (فترة ١١٠ من التسجيل الموسيقي).

هيندل

وفي عام ١٧١٠ وقد إلى لندن الموسيقى الألماني العظيم هيندل^(٦٦) (لوحة ٦٣) بعد زيارته لإيطاليا حيث التقى أئمة الموسيقيين أمثال ألبساندرو سكارلاتي وابن أخيه دومنيكو سكارلاتي وأركانجلو كوريللي، ودرس الأوبرا الإيطالية دراسة مستفيضة، كما قام بإخراج أوبرا «أجريتينا»^(٦٧) بمدينة البندقية فأعجب بها النظارة الإيطاليون.

وكان هيندل قد ضاق ذرعاً ببلاط أمير هانوفر الذي كان يعمل عنده مديراً موسيقياً واجتذبت حياة البذخ في بلاط أمراء إيطاليا فاستأذن أميره في الانتقال إلى إيطاليا، غير أن إيطاليا لم تكن إلا وقفة قصيرة في طريقه إلى لندن التي عشقها والتي أحس أنه يستطيع أن يؤدي فيها دوراً في خلق الأوبرا التي يطمح إليها بعد المحاولات السابقة الفاشلة. وما لبث أن عكف على كتابة أوبرا «وبالدو» وصاغها في الأسلوب الإيطالي المؤلف في مدينة البندقية وفق أسلوب الباروك القائم على استعراض المفاتيح الصوتية

(لوحة ٦٣) جورج فريدريك هيندل.
دار الكتب القومية بباريس.



والفقرات التي تباغت أذن المستمع دون ارتباط بالحدث الدرامي . وعندما قدمها عام ١٧١١ استقبلتها لندن بترحيب دافئ . قد يكون مرجعه إلى طرافتها التي تمثل بإطلاق مئات الطيور من حديقة مسجورة خلال أحد المشاهد، كما قد يكون جمال ألحان هيندل المسرحية، أو بسبب أسلوبه البهلواني في استعراض المقدرة الفنية على الغناء . وتابع هيندل كتابة الأوبرات الإيطالية الطابع ثلاثين عاماً تضاعف خلالها إقبال الناس عليها . وقد اختفت معظم أعماله الأوبرالية التي بلغت ستة وأربعين عملاً ولم يبق منها إلى اليوم غير بعض ألحان مسرحية مثل اللحن البطيء الحركة الشهير المأخوذ من أوبرا خشايارشا^(٦٧١) والذي يُعزف ضمن برامج حفلات الكونسيرت الموسيقية (فقرة رقم ١١١ من التسجيل الموسيقي)، وأهم هذه الأوبرات هي يوليوس قيصر في مصر^(٦٧٢) (١٧٢٤) وروفلندا^(٦٧٣) (١٧٢٥) .

وأوبرا «يوليوس قيصر بمصر» واحدة من الأوبرات الستة التي كتبها للأكاديمية الملكية للموسيقى في لندن، وأخرجها لأول مرة في العشرين من فبراير عام ١٧٢٤ فوق خشبة المسرح الملكي في «هاى ماركت» بلندن . وتحكى قصتها وصول يوليوس قيصر إلى مصر ومعرفته بمقتل يومبيوس وانتزاع بطلميوس خصمه اللدود عرش مصر الذي أطاح عنه أخته كليوباترا مقتصباً حقها في الحكم . وما يكاد بطلميوس يتولى على العرش حتى يفكر في الظفر بـكورونيليا أرملة يومبيوس التي تراوغه حتى يتمكن ابنها سيبتوس من الانتقام لأبيه، في حين تلقى كليوباترا شاك فتنها على قيصر لتستعين به على مواجهة أخيها بطلميوس . وتظفر كليوباترا بقلب يوليوس فينبري بطلميوس للقتضائه عليه ويكاد يظفر به لولا أنه سارع إلى إلقاء نفسه في البحر . وبينما يظن الجميع أن يوليوس ابتلعه اليم إذا به يعود فيطرد بطلميوس ويعيد الهدوء إلى روع كورونيليا وابنها سيبتوس ثم يبنى بكليوباترا بعد أن يعقد معها حلفاً سياسياً ويرد لها حقها ملكة على مصر .

وبقدم هيندل كليوباترا خلال قصة الأوبرا في صورة رائعة، فيخلع عليها قدراً كبيراً من الجاذبية كي تثير أحاسيس قيصر وكأنها إحدى ربات الفنون في جبل الهرناموس لا مجرد غانية فانية، وإذا هي تشد إليها القلوب حين يمزقها القلق على مصير قيصر لحظة انقضااض أعدائه عليه، وحين تثيرها المفاجعة فتشدهو حزناً عليه ساعة ظنته قد لقي حتفه . ويسود مزاجها المتقلب الأوبرا كلها ويمصف بوجودنا المشاهدين كأنه الوجه العاطفي لأحاسيسها التي لا تترك أحداً يتوقع أن مثل هذا الحب الجسدي يمكن أن يصبو إلى أن تُروَّج العلاقة بالزواج .

وتتفوق الموسيقى الأوركسترالية لهذه الأوبرا على موسيقى عصرها . ومع أن هيندل لم يضعن أوبراته أى دور لفريق الكورال فإنه يستخدم نجوم هذه الأوبرا مرتين في إنشاد كورالى مرة في التصدير ومرة في الختام . وتتجلى روعة الموسيقى الأوركسترالية في الافتتاحية التي تتألف من تصدير بطيء يتلوّه جزء سريع مصوغ من نموذج «الريتوريللو» (فقرة رقم ١١٢ من التسجيل الموسيقي) وهو اللحن المتكرر

التي تملؤه دائماً أجزاء استطردادية في صورة الفوجّة، ثم يأتي ختام الافتتاحية في صورة «المنويت»^{١٦٤} الذي يُعدّ من مبتكرات هيندل الأثيرة إلى نفسه.

وانتهى هيندل في أيامه الأخيرة نحو المسرحيات الغنائية الدينية «الأوراتوريو»، وكان أول ما أدخله عليها أنه جعل نصّها بالإنجليزية بعد ما لمسه من انفضاض الناس عن أوبراته ذوات النصوص المعدّة بالإيطالية وإقبالهم على «أوبرا الشحاذ» الشعبية الإنجليزية^(١٦٥) وحققت مسرحيات هيندل في صيغة «الأوراتوريو» نجاحاً كبيراً مثل «سيميلي»^(١٦٥) وأوراتوريو يهوذا المكابي (فقرة ١١٣ من التسجيل الموسيقي) وأوراتوريو «المسيح» الذي ماتزال موسيقاه تحظى بشهرة واسعة إلى اليوم.

وقد فرغ هيندل من كتابة أوراتوريو «المسيح» في ثلاثة أسابيع من سنة ١٧٤٢ مما جعل النقاد يعزّون خفة توزيعاته الأوركسترالية إلى سرعة تأليفها. ولم يكن الأوركسترا الذي أنيط به عزف هذا الأوراتوريو صغيراً بل كان الأوركسترا المعروف في القرن الثامن عشر بأوسع حدوده وإن كانت تنقصه من بين آلات النفخ الخشبية الكلازيت ولا يحظى بالتوسع الكبير في استخدام الآلات النحاسية على نحو ما حدث بعد ذلك في القرن التاسع عشر خلال العصر الرومانسي. وجاءت تلويناته الأوركسترالية جذابة أسرة تقوم على المقابلة بين الأوركسترا الوترى وآلات النفخ الخشبية، كما تدلّ الأدوار التي أسندها هيندل للتفسير على إدراك عميق لخصائص الطابع الصوتي لهذه الآلة.

وأعدّ هيندل الأدوار الغنائية المنفردة لأوراتوريو «المسيح» بأسلوب اللحن المسرحي مع مصاحبة خفيفة تُشرى الميلودية الغنائية الجميلة دون التجاهل اللحن إلى استعراض مفاتيح الصوت أو بهلوانية الحركات التي تكشف عن المهارة الفنية في أوبراته، وإنما يتدفّق اللحن بالتعبير القوى العميق عن المشاعر التي تواكب جلال العبارات الدينية. وعلى الرغم من ذلك حمل أحد الألمان التي يشدها صوت الباريتون الكثير من التتميق والزخارف المألوفة في أسلوب الباروك، وهو لحن مطلع «حين يتصارع الناس» إذ أجرى على كلمة «الناس»^(١٦٦) تمهيلات تستغف صفحة كاملة من صفحات الكرامة الموسيقية. وكان الأوركسترا يلتزم الصمت عند أداء أدوار الغناء المنفرد في حين تقوم آلة التشيللو أو الكلافان بالمصاحبة الخفيفة المكتوبة في صورة «القرار المرقّم» الذي حلّ الناشرون أرقامه في الطبقات الحديثة وأصبح يُعزف على البيانو أو على الكلافان إذا وُجد. وقد قام موتسارت بإعادة كتابة هذه المصاحبة موزّعة على الأوركسترا في صورة جذابة جميلة لا تهدر الصياغة الأولى التي قصدها هيندل، وهي الصيغة الأوركسترالية المعدّلة التي تُعزف اليوم.

١٦٤ Minuet رفقة فرسية ذات إيقاع ثلاثي نشأت وبنية الأصل وارتقت لتصبح من رقصات البلاط، ثم شاعت أثناء القرن الثامن عشر [م. م. م. ش.].

واشتمل هذا الأوراتوريو على ثلاثة أقسام كبرى : الأول هو التنبؤ بمولد المسيح والثاني آلام المسيح والثالث «يوم الحساب» . وإذا كانت موسيقى مسرحيات الأوراتوريو السابقة التي كتبها هيندل قد تأثرت بشكل ملحوظ بالأسلوب الإيطالي ، فقد حملت موسيقى «أوراتوريو المسيح» ما يحمله أسلوب الصيغ الألمانية لسيرة آلام المسيح والكاتانتا الدينية من بساطة وحرارة دينية . وتبدأ الموسيقى بإفتاحية طويلة ذات أقسام ثلاثة على غرار الافتتاحيات الفرنسية : ثم استهلالي بطي الحركة يتلوه قسم ثان سريع الحركة [وإن طال عما ينبغي] ثم قسم الختام الذي صاغه هيندل في صورة الفوج .

وكان طول الأوراتوريو سبباً في حذف أجزاء كبيرة منه لا يؤدي حذفها إلى المساس بأجزائه الأساسية العامة مثل الافتتاحية بالقسم الأول والتهليلات في قسمه الثاني (فقرة ١١٤ من التسجيل الموسيقي) . وعلى الرغم من أن هيندل قد تناول كتابة الأوراتوريو وهو ما يزال في شبابه المبكر إلا أن أعظم ما كتب من صيغ الأوراتوريو أبدعه وهو في الخمسينات من عمره ، مثل أوراتوريو إسرائيل في مصر (١٧٧٧) و«شاؤل» (١٧٨٨) (١٧٣٨) ويشوع (١٧٧٩) وفتح (١٨٠٠)

وكتب هيندل مقطوعة أوركستريالية هامة لموسيقى الآلات عام ١٧١٧ أطلق عليها اسم «موسيقى المياه» عُزفت للترتويج عن الملك جورج الأول وهو فوق صندل نهري يمحربه مياه نهر التيمز بلندن ، وهي متالية تشتمل على مجموعة من الرقصات والألحان الجديدة التي ابتكرها خصيصاً لهذه المقطوعة دون أن يستعيرها من أوبراته ودون أن تكون لها صلة بالموسيقى الغنائية (فقرة ١١٥ من التسجيل الموسيقي) . وقد أعاد الموسيقار «إلجار» صياغتها فيما بعد وأدخل بعض التعديلات على توزيعاتها دون مساس بطابعها الأصلي ، وهي الصيغة التي تُعزف اليوم في الحفلات الموسيقية بإنجلترا فقط . وكانت الصيغة الأولى التي كتبها هيندل موزعة على فلوت صغيرة واحدة ومجموعة فلوت كبيرة ، ومجموعة الأوبوا ومجموعة الفاجوت ، ومجموعة الأبواق [الكورنو] ومجموعة النغير [التروميت] إلى جانب الأوركسترا الوترى ، وهو توزيع يلائم الموسيقى التي تُعزف في حفل فوق صفحة النهر . ومن الإنصاف الاعتراف بأن الصيغة التي أعدها «إلجار» قد حجبت مقاصد هيندل بما انطوت عليه أصوات الآلات النحاسية من جلبة لا مبرر لها .

وقد كتب هيندل في مستهل حياته الفنية تسع عشرة صوناتة^(١٨١) لآلة واحدة أو لآلتين بمصاحبة القرار المرقم الذي كان يؤديه عادة عازف الكلاثنان ، وإن لم يكن من عادة هيندل تحديد الآلة المستخدمة ، حتى اعتاد العازفون استبدال الآلات بغيرها على هواهم . ومع ذلك فقد كتب ست صوناتات للفلوت والكلاثنان تعد من أروع ما كتب لهما ، وما تزال هذه الصوناتات تُعزف في الحفلات الموسيقية حتى اليوم . غير أن أبعد ما كتب هيندل للأوركسترا الوترى هو الإثنا عشر كونشرتو الكبيرة [كونشرتو جروسو] من المجموعة رقم ٦ التي أنجزها جميعاً عام ١٧٦٠ وهو العام الذي تخلص فيه من متاعبه المالية وفرغ فيه للموسيقى الدينية وموسيقى الآلات .

وتقابل في «الكونشرتو جروسو» الخامس من المجموعة السادسة، مجموعة الأوركسترا الكاملة^(٦٨٢) مع مجموعة الآلات المنفردة والرئيسية [وهي المجموعة التي تميز الكونشرتو جروسو عن كونشرتو الآلة الواحدة] والتي تقوم بالتعليق على ما أورده المؤلف من ألحان وتسمى أحياناً «الكونشرتينو»، وتتألف في هذا الكونشرتو من فيوليتين وفيولنيل واحد. وينطلق في الجزء الأول من هذا الكونشرتو الأداء المتوهج من الترتيبات إلى جانب تألق الموسيقى المستمد من حسن اختيار هيندل للمقام الذي كتب به الكونشرتو وهو مقام ري كبير (فقرة ١١٦ من التسجيل الموسيقي).

والى جانب نموذج الكونشرتو جروسو كتب هيندل نموذج كونشرتو الآلة الواحدة التي يمكن أن تحل محل الأوركسترا وهي الأورغن، أسوق مثالا له الكونشرتو رقم ١ من المجموعة الرابعة من مقام صول صغير للأورغن الذي يبدأ بطى الحركة يتلوّه جزء قصير النبرات (فقرة ١١٧ من التسجيل الموسيقي).

خاتمة الباروك

باخ

ويختتم عصر الباروك في عالم الموسيقى يوهان سباستيان باخ الخالد (١٦٨٥ - ١٧٥٠) (لوحة ٦٤) الذي يصنّف معظم النقاد أعماله في قسمين: أعماله الكورالية الدينية السامقة، ثم موسيقاه الدينية المؤلفة للآلات التي تليها في المرتبة. والواقع أن عبقرية باخ تبدو أعظم ما تبدو في موسيقاه الدينية، في مقطوعاته للكائنات وصلوات القداس وموسيقى آلام السيد المسيح وموسيقى الآلات المرتبطة بالموسيقى الدينية مثل مقدمات الكورال التي كتبها للأورغن ومقطوعاته من صيغة الفوج. ومن أهم أعماله قداسه من مقام «سى» الصغير الذي كتبه خلال ست سنوات من عام ١٧٣١ إلى عام ١٧٣٧

وإذا كان القداس اللوثري^(٦٨٣) قد احتفظ بقسمين فقط [وهما طلب الرحمة وتمجيد الرب] من الأقسام الستة «التقليدية» في القداس وفق الطقوس الكاثوليكية، فقد قام باخ بتوسيع نطاق القداس بإضافته الأقسام الأربعة الأخرى وهي الإيمان^(٦٨٤) والتعديس^(٦٨٥) والمباركة^(٦٨٦) والدعاء الختامى «حمل الرب»^(٦٨٧)، وبذا سار قداسه في تواز مع القداس الكاثوليكي من ناحية الشكل. في رأى ماكينى وأندرسون. إلا أنه من ناحية المضمون جاء قداساً لوثيرياً صحيحاً مما يستحيل معه استخدامه في الطقوس الكنيسة «الكاثوليكية»، على حين ذهب پول هنرى لانج إلى أن باخ قد كتب هذا القداس للكنيسة الكاثوليكية. وأياً كان الغرض الذي من أجله قام باخ بكتابته فهو لا يعدل اليوم قداساً طقسياً لوثيرياً أو كاثوليكياً بل هو في رأى أصحاب دائرة المعارف الموسيقية الدولية أقرب إلى صورة الأوراتوريو منه إلى القداس.

وقد جرت العادة بتوزيع الأدوار الكورالية في القداس على خمس مجموعات من الأصوات
الفنائية: مجموعتان من صوت السوبرانو، ومجموعة من صوت الكونترالطو، ومجموعة لصوت

التيور، ومجموعة لصوت القرار [باص]، إلا أن باخ ورنج الأدوار في قداسه على ست مجموعات غنائية وعلى ثمان مجموعات على التوالي في التقديس «سانكتوس» (١٦٨٨) ودعاء الخلاص «خوسانا» (١٦٨٩). وقد ضم الأوركسترا ثلاثاً من آلات النغير الشديدة الحدة والتي تم الاستغناء عنها بعد أن تقدمت صناعة النغير وتغيرت مناطق الصوتية وحلت محلّه آلات أخرى مثل الكلارينيت، كما ضم آلتى فلوت وآلتى أوبوا وآلتى فاجوت إلى جانب الأوركسترا الكامل وطبول الطنبالة «الشمباني» مع إصناد جزء هام من الموسيقى إلى الأورغن الكبير.

وقد سجل باخ جميع الأدوار الأوركسترالية بالمدوّنة الموسيقية الشاملة (١٦٩٠) عدا دور الأورغن الذي كُتب على هيئة قرار للمصاحبة المرقّم الذي قام الناشرون بإعداده لعازف الأورغن في الطبقات الحديثة.



(لوحة ٦٤) يوهان سباستيان
باخ في الخامسة والثلاثين من
عمره. متحف باخ.

وكانت الأوبوا المستخدمة أيام باخ هي الأوبوا دأمرى، وصوتها أشد حناناً من الأوبوا الحديثة غير أنه أضعف ريناً وأقل قوة في أنغامه. كما استخدم باخ بوق صيد (كورنو بدون غمازات) في مصاحبة غناء منفرد من طبقة باص يترنم فيه المغنى بالجلال الإلهى تعبيراً عن دفقة الشعور الإنسانى أمام عظمة الخالق. وقد حشد باخ موسيقاه بمثل هذه النبضات الإنسانية القوية التى برع فى إبرازها وتصويرها تعبيراً عن ورع اللوثريين الذين يدين باخ بمذهبهم كما تكشف عن ولعه بتكثيف جرعة الشعور الدينى.

وتشتمل موسيقى القداس على أربع وعشرين حركة متنوعة السرعة، وخمسة عشر نشيداً كورالياً، وستة ألحان مسرحية منفردة: لحن للسوبرانو، وثن للتينور، ولحان للمكونترالطو، ولحان للباس، كما تشتمل على ثلاثة «ثنائيات» تدور اثنان منها بين السوبرانو، وتدور الثالثة بين السوبرانو والتينور. ولم يكن للحن المسرحى الغنائى المنفرد الذى يستخدمه باخ فى موسيقى هذا القداس من طراز الألحان الأوبرالية الثنائية التى تُقسّم عادة إلى ثلاثة أقسام هى الجزء الأول ثم الثانى ثم إعادة آلية للجزء الأول، فقد كان من رأى باخ أن الإعادة الآلية فى ألحان القداس التى تحمل دفقات روحانية تقلل من قدرها، وهو ما يחדش المغزى المقصود من القداس (فقرة ١١٨ من التسجيل الموسيقى). ولهذا القداس بالنسبة لأعمال باخ نفس أهمية السيمفونية التاسعة بالنسبة لأعمال بيتهوفن وأهمية مسرحيات خاتم النييلونج بالنسبة لأعمال فاجنر.

وتلى موسيقى هذا القداس العظيم فى عمق الشاعر وروسخ التعبير بين أعمال باخ موسيقى «آلام المسيح وفق إنجيل متى»^(١٩٩) المشحونة بشتى الشاعر المشبوبة ونبضات الألم الفاجع التى تبدو كأنها قد نُسجت من الدموع والدماء واللهيب. وقد صاغ باخ آلام المسيح وفق أناجيل ثلاثة، فكان هذا القداس أروعها وأغناها ثراءً فى موسيقاه ودراميته وجلال استعراض قصة آلام المسيح، حقق فيه باخ التوازن الوجدانى الشفاف، وأتبع كل موقف متوتر بلحظة من لحظات الراحة النفسية، مطلقاً الأضواء من أعماق الظلمات باستخدام بعض العناصر الانتقالية التى تُحكم الربط بين المواقف المختلفة أثناء السرد الموسيقى، وهى أمور إذا لم يراعها قادة الأوركسترا الحديث خلال الأداء اختل معه التوازن الوجدانى وانفردت وحدة الأداء، وانطفأ وهج جمال أهداف باخ الموسيقية، فإن استيعاب قائد الأوركسترا الواعى لجوهر الموسيقى ومتطلبات أسلوب باخ فى الكتابة الموسيقية شرط لبلوغ الأداء قمة التعبير عن عمق الشاعر التى تطوى عليها هذه الموسيقى. وفى حين احتاج إخراج هذا الأوراتوريو أيام باخ إلى مجموعة من النشدين والمغنين لا تتعدى الأربعين، كما احتاج إلى أوركسترا لا يزيد عدد عازفيه عن ثلاثين عازفاً، تضحّم اليوم عدد هذه المجموعات إلى الحد الذى يصعب معه على المايسترو إحكام التوازن الذى قصده باخ خلال الأداء.

ولقد استخدم نموذج «آلام المسيح» فى الكنيسة الألمانية قبل باخ بأكثر من قرن، وكان هاينريش شوتز^(١٩٩) أول من استخدمه مترسماً فيه أسلوب موتشتردى الأوبرالى فى تأليف مقطوعة شبه درامية

تؤدَّى تحت قبة الكنيسة ضمن طقوس «الجمعة الحزينة» مستخدماً نص قصة «آلام المسيح» المؤثرة في الشاعر كما جاءت في الأناجيل الأربعة: أناجيل متى ومرقس ولوقا ويوحنا.

وقدم باخ هذا الأوراتوريو الذي كُتب عن «آلام المسيح» بكنيسة القديس توما بليزج فحقق نجاحاً عظيماً، وما تزال موسيقاه البليغة تؤثر في نفوسنا حتى اليوم بنفس القدر الذي أثرت به في نفوس مستمعها منذ أكثر من قرنين، وهو التأثير الشفيف الذي نشعره عند الاستماع إلى إنشاد الكورال الاستهلالي (فقرة ١١٩ من التسجيل الموسيقي).

وكتب باخ من نموذج «الكاتانتا»^١ عدداً كبيراً قدّره ابنه الثاني فيليب بما يقرب من الثلاثمائة وإن لم يبق لنا منها إلا ما يقرب من المائتين، كتب أكثرها لطقوس صلاة الأحد أيام كان مكلفاً بإدارة موسيقاها، وخصّ كل كاتانتا بفكرة تدور حول إحدى مناسبات طقوس الآحاد الكنيسة وإن صاغ قليلاً منها في عبارات غير دينية مثل «كاتانتا القهوة». وصاغ الكاتانتا في صورة مجموعات من الألحان للفناء المنفرد مثل الكاتانتا رقم ١٨٩ التي يقول مطلعها «إن نفسى ترجى الحمد والشكر»، أو في صور ضخمة تشتمل على ثمانى حركات مثل كاتانتا «المسيح على حافة الموت» التي تجمع حركاتها بين المقدمة الأوركسترالية والأنشيد الكورالية والثنائيات وألحان الغناء الفردي، تمثل كل حركة منها تنوعاً على لحن الكورال اللوثرى المعنونة به الكاتانتا. وتكشف هذه المقطوعات الغنائية عن عمق إدراك باخ لنصوص الكتاب المقدس، كما تصور بالموسيقى بعض مشاهد أحداثه.

ومقطوعات الكورال^٢ هي مقطوعات موسيقية لا يتقيد بناؤها بالتحريّر بأية تقييمات معينة مثل الصوناتة أو الفوجية، بل هي نشبه في تحرّرها مقطوعات الفانتازيه. وتؤدَّى مقدمات الكورال عادة تمهيداً لإنشاد التريمة الكنيسة الجماعية «الكورال»، والكورال لحن ديني يقوم أساساً على نصوص الأنشيد اللوثرية وهو من إبداعات الكنيسة البروتستانتية.

وعلى الرغم من أن الألمان يطلقون كلمة «التريمة الدينية»^٣ ويَعْنُون بها كلمة «كورال» فالكلمة ترجع في الأصل إلى ما كان يُرتَّل في الكنيسة الكاثوليكية قبل حركة الإصلاح الديني، وكانت تعني

■ Cantata غنائية كورالية دينية - وأحياناً غير دينية. تنظم غناء فردياً أو يُبادل فيها الإنشاد بين صوت مفرد وجوقة المنشدين، وهي في العادة مصحوبة بالأوركسترا. وهذه هي الدلالة المعروفة لهذا المصطلح، غير أنها أحياناً - كما هي الحال مع باخ - قد تعني صوتاً أو أصواتاً غنائية منفردة دون أن يصبحها الكورال [م. م. م. ث].

■ Choral Preludes

■ Hymn

الفناء المُرسل الذى يؤديه أكثر من فرد. وثمة العديد من ألحان هذا الفناء المُرسل اعتمدته الكنيسة البروتستانتية، وما يطلق عليه اليوم اسم «كورال» ليس فى الحقيقة غير تلك الألحان وقد أضيفت إليها الهارمونية لتتشدها أصوات أربعة. وإذا لم يكن جمهور المصلّين يشارك فى الموسيقى الكنسية قبل حركة الإصلاح الدينى، لهذا كان إعداد ترنيمات وأناشيد دينية ينهض جمهور المصلّين بأدائها من أهم التجديدات التى أدخلها مارتن لوتر لتحلّ محلّ الفناء المُرسل الذى كانت تؤديه جوقة المنشدين فى كنيسة ما قبل حركة الإصلاح الدينى، وكان من البدهى أن يطلق عليها اسم «الكورال». ويمكن القول بأن حصيلة الألحان الكورالية الألمانية قد بلغت ذروتها على يد باخ الذى أعدّها ثلاثين لحناً وأعاد كتابة الهارمونية لأربعمئة لحن من الألحان السابقة عليه. وقد جرت العادة أن ينشد جمهور المصلّين ألحان الكورال فى توحّد صوته متساوق النغمات*، كما سبق الكورال عزف تمهيدى على الأورغن هو ما يُطلق عليه «مقدمة الكورال».

ومن هنا يكون ما أسماه باخ بمقدمة الكورال ليس إلا ترجمة موسيقية على الأورغن لمعانى نصوص لحن «الكورال». وقد اعترف شارل فيدور أستاذ الأورغن الشهير برأيه فى ألحان كورال باخ إلى تلميذه الطبيب الأشهر وعازف الأورغن المرموق ألبرت شفايتزر بقوله: «ما تزال تفصيلات عديدة من هذه المؤلّفات مستفلة على فهمي، كما يبدو لى منطق باخ الموسيقى الواضح البسط فى مقطوعات الفوج غامضا معقداً فى صيغته الموسيقية لألحان الكورال التى تُعزف على الأورغن. ولعل مرّة ذلك إلى الإسراف الملحوظ فى تعارض الشاعر، وإلى عدم ارتباط العمليات الموسيقية الكونستراكتيية باللحن الأصلى أو بجوّ العام. وكلما غُصّت فى دراسة الصيغ الموسيقية لألحان الكورال ازداد عجزى عن فهمها». وإذا تلميذه الجليل يجيبه قائلاً: «إن مبحث غموض الكثير من هذه الصيغ الموسيقية عليك هو عجزك عن فهم نصوصها المنظومة التى هى فى الحق بمثابة ترجمة لمعانيها». وعندما حدّد فيدور المقطوعات التى استغلقت عليه اتبرى تلميذه يترجم نصوصها الألمانية المنظومة إلى الفرنسية، وسرعان ما انتشع ما تراءى لفيدور من غموض فإذا هو يعترف قائلاً: «لقد كشفت لى ترجمة شفايتزر للنصوص المكتوبة عن مقاصد باخ من تأليف تلك المقطوعات التى هى أصدق ترجمة موسيقية للمعاني الدينية الألحان لا مجرد تكرار لميلودية النشيد». وكم ثار الجدل بشأن استمرار عزفها على الأورغن أو إبداع صيغ أخرى لها يؤدّيها الأوركسترا، وانقسم الرأى بين قائل بأن الصيغ الأوركسترالية سوف تمسخها وتحرف بها عن مقاصد باخ الذى كتبها أصلاً للأورغن على حدّ تعبير شفايتزر، وبين قائل بأن ذلك سيجلب لآلات الأوركسترا الحديث الكشف عن تفصيلات ظلت خافية فى الصيغ التى أعدّت للأورغن، وهو ما ذهب إليه قائد الأوركسترا العملاق ليوبولد ستوكوفسكى الذى بلفت نظرنا إلى أن آلة الأورغن

* Unison نغم أحادى: هو اتفاق النغمة مع نغمة مثلها أو على سافة أوكلاف منها. ويتكون من أصوات بشرية مختلفة أو من آلات من فصائل مختلفة (م. م. م. ث.).

التي عُزفت عليها هذه المقدمات الكورالية أيام باخ - وهي الأورغن الباروكي الذي كانت أصواته ذات طابع متفرد يختلف عن أصوات الأورغن الحديث - أقرب إلى صوت الأوركسترا . ولكي يدلل ستوكوفسكي على صحة رأيه أعدّ صيغاً أوركسترالية بالغة الروعة والجلال لمقدمات كورالية تشد المشاعر نسوق منها مقدمة «هلم أيها الموت العذب»^(١٩٣) (فقرة ١٢٠ أ من التسجيل الموسيقي)، وهي مقدمة كورالية ذات جمال أسر يتجلى في نعومتها ورقتها وما غور به من شجن .

وتميز أسلوب باخ في جميع مؤلفاته الكورالية باستخدامه أحياناً معينة ترمز إلى أفكار وصور أو مشاعر بذاتها . وقد ذهب شفايتزر في سفره العظيم عن باخ إلى المبالغة في عدد «الألحان الدالة» التي استخدمها باخ ، غير أنه من العسير تبيين هذه الألحان الدالة من خلال الاستماع دون دراسة سابقة لها ، وهو ما جعل ماكيني وأندرسون ينكران وجودها في موسيقاه في كتابهما القيم «الموسيقى عبر التاريخ» . كذلك تميز أسلوب باخ بمعالجته للأصوات الغنائية على نحو شبيه بمعالجته للآلات الموسيقية ، ويعزو ماكيني وأندرسون ذلك إلى نشأته في بلاد لم تنتشر فيها الأوبرا مثل إيطاليا ، أو إلى شخصيته المثقلة العصية على التأثير بالمؤلفين الآخرين ، فلم يكن باخ يرسم حدوداً لغناء الصوت البشري كما لم يُعن مثل الإيطاليين باستعراض القدرة الفنية على إبراز الأصوات الغنائية فكان يكتب الدور الغنائي كي تؤديه مغنية من طبقة السوبرانو أو مغن من طبقة التينور على حد سواء ، كما كان يكتب الأدوار لموسيقى الآلات كي تُعزف سواء على الفيرلينة أو على التشيللو .

وكان المتبع في ألمانيا ابتداء من القرن الثامن عشر حتى العصر الرومانسي كتابة الأدوار الغنائية وخاصة الأغاني الشعبية ليؤديها الصوت العالي أو صوت القرار دون تمييز ، وكذلك الحال في التأليف للآلات الموسيقية فكان المؤلف يكتب الصوناتة لكي تُعزف على آلة الفلوت مثلاً أو الأوبوا ، ولم يتعه الموسيقيون إلى التمييز الدقيق بين المناطق الصوتية للآلات الموسيقية ودراسة طوابعها الصوتية^(١٩٤) دراسة وافية إلا بعد عصر باخ على يد مدرسة «مانهايم»^(١٩٥) وكبار الكلاسيكيين ، ثم خلال العصر الرومانسي .

وتعدّ مؤلفات باخ للأورغن أقرب مؤلفاته في مجال موسيقى الآلات إلى مؤلفاته الغنائية الكورالية في القدرة على التعبير المركز عن المشاعر فخامة وثراء وكثافة وخيالاً وتنوعاً في إيقاعها وألوانها ، على النحو الذي نلمسه في موسيقاه للقداس من مقام سى الصغير ، وفي أورتوريو «آلام المسيح وفق إنجيل متى» .

وتكاد مقدمات الكورال التي كتبها باخ للأورغن تكون بمثابة تأملات صافية في ألحان أناشيد الدينية وهو ما يتجلى في مقطوعته «إلهنا قلعة منيعة» التي كتبها باخ بمناسبة عيد الإصلاح الديني عام ١٧١٦ وعُزفت لأول مرة بشايمار . ولا تنتمي هذه المقدمة إلى أقوى ما تمتخّضت عنه عبقرية باخ فحسب بل هي تعانٍ من أعظم ما جادت به قريحته (فقرة ١٢٠ ب من التسجيل الموسيقي) . ومن هذا النهل

الفياض استقى باخ «الهاسكاليا»^٢ من مقام دو الصغير التى قام ستوكوفسكى أيضاً بإعداد صيغة أوركستراية لها (فقرة ١٢١ من التسجيل الموسيقى).

وصف الناقد الموسيقى الشهير إرنست نيومان^(١٩١١) مقدمات الكورال «بأنها نبضات قلب باخ تحمل فى طياتها عالماً كاملاً من التعبير عن المشاعر العميقة، وأن باخ قد وجد عن طريقها متناً للإبداعات خياله الذى تتجلى خصوصيته بصفة خاصة عند رسم مشهد أو تصوير حالة وجدانية أو معالجة لحظة درامية، وهى الأمور التى تحتشد بها مقدمات الكورال التى يتناول معظمها برنامجاً تصويرياً بحثاً وبسيطاً، فهى أشبه ما تكون بقصائد سيمفونية صغيرة كُتبت للأورغن. وقد بتنا اليوم - بعد أن اعتادت أذاننا جراءة هارمونية فاجنر وديبوسى وكذا التناقضات الهارمونية فى موسيقى شونبرج وآتباعه - نستطيع أن نتيقن فى مقدمات الكورال جرأة فى بعض لحظات السياق الهارمونى^(١٩١٧) وفى تكوين بعض التآلفات الهارمونية». ومن أسلوب باخ فى كتابة مقدمات الكورال عن نبوغه الفياض وعمقته المحكم الذى أبدع آيات أكبته احترام بيتهوفن وبرامز ومندلسون وفاجنر وسيزار فرانك، أولئك العباقرة الذين عكفوا خاشعين على دراسة مؤلفاته واعتبروه أباهم الروحى (فقرة ١٢٢، ب، ج من التسجيل الموسيقى).

وكتب باخ إلى جانب «مقدمات الكورال» عدداً وفيراً من المؤلفات لآلته المفضلة وهى الأورغن، من بينها المقدمات التى تتلوها الفوجات والتى تعد أشهرها مقطوعته الاستعراضية «التوكاتا والفوجة» من مقام رى الصغير (فقرة ١٢٣ من التسجيل الموسيقى) وهى إحدى روائع أسلوب الباروك، وإن كان البعض الآخر من هذه المؤلفات أشدّ اتِّطلاقاً فى أسلوبه وأغزر مادة فى محتواه مثل «الفانتازية والفوجة من مقام رى الصغير».

ويصف المايسترو الشهير ليوپولد ستوكوفسكى مقطوعة «التوكاتا والفوجة» بأنها «من بين سائر أعمال باخ هى أكثر مقطوعاته تحرراً من حيث طابعها وتعبيرها وهارمونيتها الجريئة الراجعة ذات الصدى العاصف فتكوينها قوة غلابية وجلال كوني، كما تتميز ميلوديتها بالتححر والانطلاق والطواعية على حين جاء بناؤها الموسيقى ونقحها النغمى على غير المألوف غير متماثل الأجزاء. أما روحها فهى إنسانية عالية بكل المقاييس، حتى إنها ستظل إلى الأبد موسيقى معاصرة تنقل رسالتها إلى البشر فى أرجاء الكون كله.

ويلاحظ الدارسون لمؤلفات باخ المجموعة فى الطبعة الكاملة أن ثلثها يمثلان موسيقاه الدينية ذات الطابع الواضح المعبر والمغزى المرتبط بأحد الأفكار أو النصوص أو البرامج الشاعرية، فى حين يتناول

ثلثها الباقي موسيقى «مطلقة» غير مرتبطة بالتعبير عن شيء، يستنكرها البعض ويجدون فيها رتابة تجعلهم يزهّدون في سماعها مع أن من بينها أعمالاً عظيمة مثل المقدمات والفوجات التي تشمل عليها مجموعته «الكلافير المعدّل»^(٦٩٨) والتي تضم ثمانية وأربعين مصنفًا ألفها باخ على مرحلتين: كتب نصفها من جميع اللام الكبيرة والصغيرة عام ١٧٢٢ وكان يومها في السابعة والعشرين من عمره، وكتب نصفها الآخر عام ١٧٤٤ لتُعرف على الكلافيكورد أو البيانو. وسجّل باخ على المخطوط الأصلي المحفوظ بمكتبة برلين عبارة: «وضعتُ مجموعة الكلافير المعدّل أو المقدمات والفوجات من جميع المقامات في السلم الكبير والسلم الصغير لتدريب صغار الموسيقيين التواقين لتحقيق المعارف وترويحها عن كبار الموسيقيين». من إعداد يوهان سباستيان باخ رئيس فرقة المنشدين ومدير الموسيقى الخاصة ببلات أمير أنهالت-كوتن»^(٦٩٩) وعلى الرغم من هذا التواضع الجمل البادى في تقديمه لها كمقطوعات تعليمية فهي تنبض بالفكر العميق والشاعر الدافقة، فبينما نجد المقدمة في البعض منها تتصل بالفوجة تماماً من حيث طابعها ومعناها نجد أنها في البعض الآخر من طابع يتعارض مع طابع الفوجة. ويعدّ كونشيرتو الفلوت والقيولين والكلافسان الذي أعدّه لبلاط أمير أنهالت كوتن أطول كونشيرتاته (فقرة ١٢٤ من التسجيل الموسيقى).

وكان باخ يقيم بناء «الفوجة». وهو نموذج يتعدّد تتبعه على المستمع غير المدرب. من لحن قصير يسهل تذكره خلال الاستماع عندما تتلاحق أصوات الفوجة في مسيرها متسلّقة حتى تبلغ ذروة المعنى الموسيقى المنشود. وتُكتب الفوجة عادة لأصوات متعددة، غنائية أو آلية [ثلاثة أو أربعة أصوات]، وأياً كان عدد الأصوات التي تُعزف في آن واحد، فثمة واحد منها فقط يتميز على الآخرين يشدّ انتباه المستمع يُطلق عليه اسم «الموضوع». ويضع المؤلفون عادة موضوع الفوجة في البداية دون أية مصاحبة موسيقية ويكون عادة قصير يتألف من مازورتين أو ثلاثة، وله طابع بارز الواضح مما يسهل على المستمع التعرف عليه وحفظه. وقد وضع باخ كتاباً كاملاً خاصاً بتعليم الفوجة أسماه «فن الفوجة»^(٧٠٠) جمع فيه مقطوعات توضح دراسة الفوجة عكف على دراستها عدد غفير من كبار المؤلفين ممن جاءوا بعده ما تزال معاهد الموسيقى في أنحاء العالم تدرسها حتى اليوم (لوحة ٦٥).

وترك باخ عدداً آخر من المؤلفات للأوركسترا الوترى من صوناتات ومنتاليات إلى جانب خمس مقطوعات تُعرف باسم «كونشرتو براند نريج» صاغها جميعاً بأسلوب الباروك الشائع في عصره، ومع هذا فإن موسيقاه الدينية هي التي تعبّر عن شاعريته وعمق فكره وهي التي ستبقى على الزمن نابضة بأعماق المشاعر. كما ترك عدداً من مقطوعات الآلات المفردة بمصاحبة الأوركسترا يعدّ من أشهرها كونشرتو القيولين من مقام مي كبير الذي وصفه ألبرت شفايتزر بقوله: من العبير تحليل هذا الكونشيرتو

لأنك إذا فعلت فكأنك تقوم بتشريح جسد حي، غير إننا نذكرك على الفور أنه ينبض بفرحة الحياة وإشراقها في كل أجزائه ونحس تدفق لحن الانتصار في جزئيه الأول والآخر (فقرة رقم ١٢٥ من التسجيل الموسيقي).

(لوحة ٦٥) السُّحُ أحد الحواسب الخمس. خمسة هؤلاء يشدون بمصاحبة العود والقيول بأص. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر لأبراهام يوس.



الفصل التاسع

القرن الثامن عشر

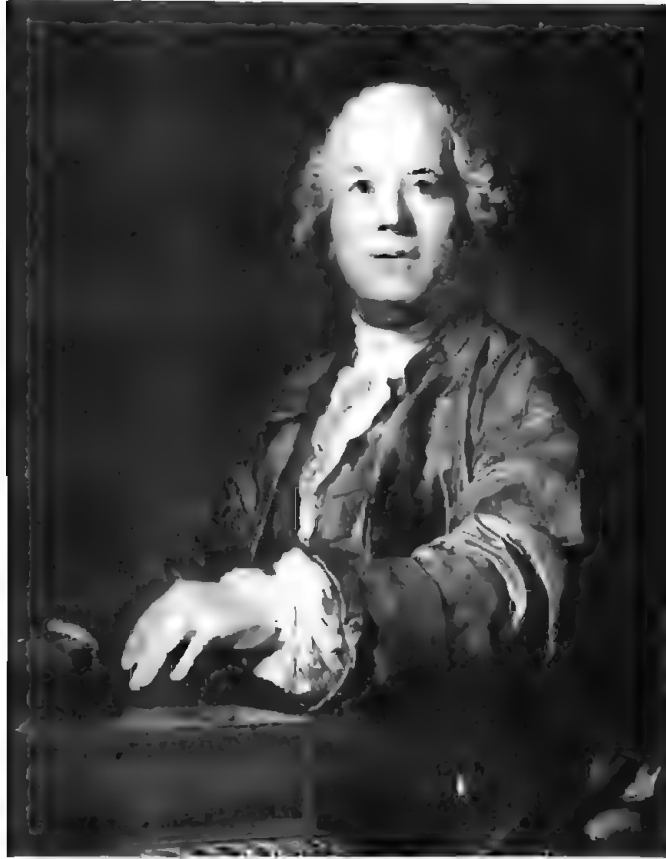
الأوبرا خلال القرن الثامن عشر

جلوك

انجبه مؤلفو الموسيقى فى القرن الثامن عشر إلى البساطة والتعبير الطبيعى الذى لا تنقله التعقيدات الفنية المصطنعة، وهو ما تجلّى فيما سُمّي «بإصلاح جلوك للأوبرا». وقد ولد كريستوف فيليبالد فون جلوك قرب مدينة تيمارت بمقاطعة بافاريا عام ١٧١٤ وتلقى دراساته الموسيقية الأولى فى براج. وبعد زيارة لقينا أقام فى إيطاليا عشرة أعوام كتب خلالها عدداً من الأوبرات الإيطالية الأسلوب، وتنقل بين لندن وهامبورج والدنمارك وقيينا وبراج، وكان يكتب فى كافة هذه العواصم مؤلفات جديدة تحتذى دائماً نهج الأسلوب الإيطالى، ولذا اقتصر تقدير الناس له وقتذاك على أنه موسيقى موهوب من الطراز التقليدى. وقد أتيح له أن يتزوج من سيدة هولندية واسعة الثراء وأن يقلد البابا نوط «المهراز الذهبى» ويمنحه لقب الفارس، حتى إذا تقلد منصب مدير الموسيقى بالبلاط بدأ يكتب أوبرات بهجة مريحة وفق النهج الفرنسى كانت انعطافاً نحو الطريق الذى هداه إلى إصلاح الأوبرا (لوحه ٦٦).

وكان جلوك شديد الإعجاب «بأوبرات الباليه» التى ابتكرها رامو وحققت نجاحاً كبيراً فإذا هى تجتذبه بلغتها الفرنسية وبأسلوب رامو فى أجزاء «الإلقاء المنعم» وأجزاء الكورال وبشروع الجانب الدرامى فى الأوبرا وبانصهار رقصات الباليه فى نسج الأوبرا كجزء أساسى منها وليس بوصفها إضافة طريفة فحسب. والثقى برامو الذى كان أيامها طاعناً فى السن، وما لبث أن عقد النية. وخاصة بعد فشل أوبراته الإيطالية فى لندن. على تطوير نموذج الأوبرا، فانبرى يُجرى محاولاته وتجاربه الجادة التى انتهت بكتابة أوبراه «أورفيوس ويوريديكى» التى أخرجها بقيينا عام ١٧٦٢ وكانت تقوم على أسطورة أورفيوس اليونانية التى كانت ما تزال تجتذب المؤلفين الموسيقيين فوضعوا لها العديد من المؤلفات

(لوحة ٦٦) كريستوف
جلوك . متحف تاريخ الفنون
بفيينا .



الموسيقية^(٧٠١) ونستطيع أن نبين ملامح أسلوبه الإلقائي حين نسمع من موسيقى جلوك إلى مونولوج : «أيتها النلال الموحشة كم يُثقلك الحزن في غيبة يورديكي» الذي يشده أورفيوس عند موت يورديكي ، على حين صيغت المصاحبة الموسيقية بأسلوب النالقات الهارمونية البسيطة التي تلت المدرسة الهوليفية ذات الخطوط المتعددة الواضحة . (فقرة ١٢٦ من التسجيل الموسيقي) .

على أن جلوك قد حذف من هذه الأسطورة المواقف التي تتبع لكبار المغنين استعراض قدراتهم الغنائية مُفسّحاً المجال أمام الكورال ، وهو ما لم يتقبله بالرضا نجوم الغناء الذين كانوا يتمتعون بحريات واسعة يتخطونَ معها أحيانا حدود النص الموسيقي المكتوب ، فاثاروا العديد من المشاكل والعقبات مما اضطر جلوك إلى الالتجاء إلى الإمبراطور للتدخل حتى تنسّى له السيطرة على المغنين أثناء إخراج الأوبرا . وفي عام ١٧٧٤ أعدّ صيغة معدلة لأوبراه «أورفيوس» لم تلبث أن حققت له شهرة خالدة

وماتزال تعدّ أقدم أوبرا تُعرض بانتظام على مسارح العالم، إلى أن أدخل الموسيقى الفرنسى هيكتور بيرليوز تعديلاً على هذه الأوبرا يتيح لإحدى النساء من طبقة كونترالطو أداء دور أورفيوس الذى أصبح من الميسر على الرجال أدائه بعد اثنين وسبعين عاماً من وفاة جلوك، إذ كان قد كتبه لفئة من الذكور زالت من الوجود واختفت هى فئة الخصيان، وكان بيرليوز يضع فى اعتباره مناسبة هذا الدور لصوت المغنية الشهيرة بولين فياردو-جرايا.

وقد حدّد جلوك نفسه مبادئ إصلاحه للأوبرا فى تصديره المدوّن لأوبراء الكئيس^(٧٠٢) على النحو التالى:

- ١- أن يبقى الجانب الدرامى الجانب الموسيقى فى الأهمية.
 - ٢- نحاشى إيقاف الحدث المرحى من أجل إفساح المجال أمام استعراضات صوتية لا تهدف إلا لإرضاء ذوق جمهور الطبقة الراقية.
 - ٣- استخدام رقصات الباليه كجزء متمم للحدث المرحى لا مُقحماً عليه.
 - ٤- إعداد الافتاحية الموسيقية للأوبرا بحيث لا تكون مجرد خليط من الألحان بل لتهيئة المستمعين لتابعة الأوبرا.
- تلك هى المبادئ التى لعبت أكبر دور فى إصلاح الأوبرا، والتى من أجلها يحتل اسم جلوك مكاناً بارزاً بين أصحاب الفضل فى تطوير فن الأوبرا.

موتسارت

سيطر على قلوب الناس خلال القرن الثامن عشر أيضاً فان عبقرى خالد هو موتسارت^(٧٠٣) الذى أعد أثناء السنوات الأخيرة من عمره. حيث استقر فى فيينا. موسيقى الحجرة للعزف فى صالونات المجتمع الأرستقراطى، وأوبرا صغيرة لقصر شونبرون الإمبراطورى وعدداً من الأوبرات الفكاهية الألمانية^(٧٠٤) للمسارح الموسيقية الشعبية. وبلغ أسلوبه ذروة التعبير الموسيقى على المستوى العالمى فى مؤلفاته لدور الأوبرا العامة ولقاعات الموسيقى التى كان يؤمّها النبلاء والعامة معاً حيث تلامس مناكب الأرستقراطيين مناكب البورجوازيين، وهى الدور والقاعات التى هيأت لموسيقاه طريق الشهرة الدولية. فقد تميزت أوبراته بطاقة درامية جيّاشة فإذا مواقفها التراچيدية والفكاهية تفضى عليها لمسة إنسانية مؤثرة، كما تسلّت هذه الطاقة الدرامية إلى موسيقاه السيمفونية المطلقة فإذا سيمفونيته الإحدى والأربعون بجانب كونشرتاته لمختلف الآلات تأسر العازفين والمستمعين فى جميع أنحاء العالم حتى اليوم (لوحات ٦٧، ٦٨، ٦٩، ٧٠).

وحين اكتشف أبوه عبقرية المبكرة حرص على أن يجوب معه أهم المراكز الموسيقية بأوروبا وأتاح له فرصة اللقاء مع أعظم المؤلفين . وأفاد موتسارت من ذلك كله فتمثل قيادات الفكر الموسيقى المعاصرة ، واستهوته في لندن مؤلفات يوهان كريستان باخ ابن باخ العظيم والتي كانت تمثل تحولاً عن موسيقى كل من أبيه يوهان سباستيان باخ وهيندل ، فإذا موتسارت يهجر أسلوب الفخامة واستعراض المبتكرات الإيقاعية والضخامة الصوتية في الموسيقى التي تميز أسلوب الباروك لينطلق معبراً بعبيرات أسلوب



(لوحة ٦٧) موتسارت في صباه.

الروكوكو الرشيق المنقّب بعد أن التقى في باريس بأساطين فن «الروكوكو» وخاصة في نطاق موسيقى الآلات ذات لوحة المفاتيح أمثال رامو، وتعلّم من كويران العظيم الأناقة في الكتابة وعذوبة الأسلوب الذي يدغدغ الأذن، ولقّن عن أوبرات جلوك النظرة الدرامية العميقة الشاملة وحك التسيج الدرامي في الأوبرا واستبعاد العناصر قليلة الأهمية بالنسبة للحدث الدرامي، واستهواه في إيطاليا الإعلاء من شأن جمال الصوت الغنائي الآدمي وجميع عناصر الجاذبية والشاعرية التي تميز بها الشعوب اللاتينية، ثم استمع إلى أعظم فرق الأوركسترا بأوروبا وأسرته مقدرة العازفين على مختلف الآلات، وهو الأمر الذي أفاد منه كثيراً في توزيعاته الأوركسترالية، كما أخذ عن هايدن القدرة على التعبير المكين في نموذج السيمفونية، واكتشف أسرار الأوبرا الجادة لمدرسة نابولي وأسرار الأوبرا الهزلية مثل أوبرا «الخادمة السيدة»^(٧٠٥) لبرجوليزي^(٧٠٦)، كما عرف الأوبرا الفكاهية الألمانية. لقد بلغ موتسارت الذروة بأسلوب الروكوكو المتميّز بالهارمونيات البسيطة والزخارف اللحنية الرائعة القائمة على ارتباطات ذات الحان بسيطة، وكان هذا التطور على يديه بمثابة رد فعل للتعقيد الذي بلغه أسلوب الباروك ذو الخطوط اللحنية المتعددة والتي بلغت أحياناً ستة عشر خطاً خيماً يثقل على المستمع تبعه وإدراكه.

وما من شك في أن موتسارت قد تأثر بحركة التنوير التي قامت إثر مكتشفات نيوتن العلمية، وتجلّى تأثيره بها في ميله إلى الوضوح المنطقي والوحدة في بناء صوره الموسيقية على اختلاف أنواعها. كما عُلم للمذهب الطبيعي الذي نادى به روسو وهو ما عبّر عنه في رسائله الشخصية العديدة، واغترف معارفه الأدبية من نشاط حركة العاصفة والاندفاع^(٧٠٧) التي نادى بسطوة الطبيعة وتسلطها على الإنسان بإرادتها الغامضة، مناقضة في ذلك حركة «التنوير العلمية»^(٧٠٨) التي تؤمن بإمكان إخضاع قوى الطبيعة وتسخيرها لخدمة الإنسان عن طريق العلم.

وهكذا انصهرت في بوتقة ذكائه الحاد جميع المذاهب العلمية والأدبية والموسيقية التي ظهرت في عصره، ثم ما لبث أن انبثقت من خلال فكره الخلائق في مبتكراته الموسيقية، فإذا هو يعكف على تطوير

■ Storm and Stress حركة أدبية نشأت في ألمانيا (١٧٦٠ - ١٧٨٥) على أيدي شبان من الطبقة المتوسطة كانوا على حذر من الدرامية والثقافة تسخلى من الوجدان الغامر. وكانت ثورتهم تلك على ما رآه من جمود في «حركة التنوير» التي كانت تغلب العقل على العاطفة، وكرد فعل على تمشّق الخيال في طراز الروكوكو. وقد أخذت هذه الحركة ببداية جان جاك روسو وجعلت منها واداً لها، فقد كانوا يرون رآيه في أن الطبيعة بجرورها خير من زيف الحضارة، وأن ما تلبه العاطفة خير مما يلبه العقل (م. م. م. ث.).

■ ■ Enlightenment. عصر الحركة الفلسفية والأدبية في غرب أوروبا بين ١٦٩٠ و ١٧٧٠ تقريباً، وكانت التسمية تنصب في الأصل على الحركة الفلسفية في ألمانيا التي قادها جونولند لسنج ومندلسون في سبيل التربية والثقافة والتحرر من جمود التقاليد الذمينة ومن الانصراف عن العلوم ومنطقها. وتطلق في إنجلترا على النهضة الفلسفية والعلمية التي قادها لوك ونيوتن، كما تطلق في فرنسا على مدرسة فولتير وديدرو. وتتميز كل هذه الحركات الفلسفية بالتشكيك في القيم التقليدية ومعتقداتها، وبالميل نحو الفردية المطلقة، وبإبراز فكرة التقدم البشري العام، وبالمنهج التجريبية للعلوم، وتحكيم العقل في كل شيء. (معجم المصطلحات الأدبية. د. مجدى وهبة).

أسلوب الروكوكو إلى كلاسيكية رصينة، وإذا هو يلتفت بكل كيانه إلى الأوبرا التي وجد فيها النموذج الجدير بضمّ جميع الأفكار والمصطلحات والأساليب في إطار شامخ تبدو معه وكأنها تُرى من خلال «مُظار مجسّم»، إذ كان موتسارت يعدّ المسرح الموسيقي الوسيط الطبيعي الذي يتجلى من خلاله التعبير الصادق. وما أشبه مقدرة موتسارت على رسم الشخص المرحية بمقدرة شكسبير وإن قامت مسرحياته على عناصر موسيقية، فكان يبعث الحياة في شخصياته باستخدام الجمل الموسيقية البكرة الإيقاع^{٧٠} ويدفع بها خلال المواقف المختلفة، كما استطاع أن ينمّي الأحداث المتشابهة عن طريق التحويرات الهارمونية والحيل الكونترإنطية. وكان مجاله الشعوري في الأوبرا متسعاً رحباً، فهو يتقلّ في يرمز من الموقف البهيج إلى المأساوي، ومن الموقف الهادئ إلى المضطرب، ومن الجاد إلى الهازل، ومن الساكن إلى الثائر، ومن الفاضل إلى الشرير في نطاق زمني قصير. ومع ذلك تجرّى انتقالاته تبعاً لحساب دقيق ودخل حدود مرسومة تكشف عن سيطرته الكاملة على جميع المواقف والتعبيرات.

وتعدّ أوبرا «زواج فيجارو» التي اقتبسها عن مسرحية بومارشيه الشهيرة حقلاً إنسانياً فيسبحا تتلاقى فيه الشخصيات الحبة وكأنهم شركاء متساوون في الرقص على مسرح الحياة، سواء كانوا مائة أو خدماً، أو غداً أو نبلاء، فإذا هو يقدم المواقف العاطفية فيها بصورة موضوعية وبنظرة سيكلوجية عميقة وبفهم حيّ ينطوي على الداعية الرقيقة، ابتداء من يقظة حسّ كبير وينيئ المراهق بالليل إلى الجنس الآخر حتى نضوج حب فيجارو وصف الكونت وسوزانا وصيفة الكونتيسة، كما يقدم الكونت في صورة الزوج الدائب على مغازلة النساء في حين تعاني زوجته من إهماله لها طوال المسرحية، متدرّجاً بالأحداث من التدلّل والمراوغة حتى الخيانة والحطينة ثم عودة الصفاء والتعاطف وغفران كل لخطايا الآخر. وإذا كان موتسارت قد تجاهل النقد السياسي الشائع في مسرحية بومارشيه إلا أنه أجاد استثمار جميع اللامسات الإنسانية التي انطوت عليها المسرحية الأصلية.

وكتب موتسارت أوبراه «دون جيوفاني»^(٧١) لجمهور براج حين دُعي إليها وهي يومذاك أحد المراكز العظمى للموسيقى، وكان موقعاً في تعاونه مع كاتب النص الشعري «لورينزو داهونتي» الذي برع في تهيئة المواقف الدرامية وإحكام نسيج القصة مدركاً مقاصد موتسارت وخاصة عند وضع اللامسات الأخيرة أثناء الإعداد للإخراج. ولم يكن موضوع الأوبرا جديداً عليه فقد كانت شخصية «دون جوان» شهيرة كشخصية «فاوست» منذ عصر المسرحيات الخلقية أثناء العصور الوسطى. ولعل النص المسرحي الإسباني هو أقدم نص أدبي لموضوع «دون جوان» الذي ورد بالمسرحيات الدينية بكنائس البوعيين تحت اسم «الملحد اللعين»^(٧٢)، كما قام مولير بإعداد صياغة ثرية لموضوع «دون جوان» غير أنه استبدل النقد اللاذع بحكمتها الأخلاقية. ومن نص مولير استعار داهونتي الكثير من العناصر الدرامية مثل شخصية

• استخدم موتسارت على سبيل المثال الإيقاع المستخدم في إيقاعات الماسونية في أوبرا «الأي السحري» مُشَبِّهاً بذلك أحد أسرارها مما جعل يموت مسموماً. كما يقال. على يد طائفة الماسونية.



(لوحة ٦٨) موتسارت بين أمه وأبيه . لوحة مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر ١٧٨٠

دونا إلفيرا التي اختطفها دون چوان من أحد الأديرة ثم ما لبث أن هجرها، ثم شخصيتي الزوجين الريفين تيزيرلينا ومازيتو، وإن يكن المصدر المباشر لنص دابونتى هو النص الإيطالى الذى اقتبسه بيرتاتى^(٧١١) عن النصوص الإيطالية والفرنسية والألمانية المعروفة التى تناولت هذا الموضوع.

ولو شئنا أن نتلمس المغزى الحقيقى لشخصية دون چيوفانى لكان علينا أولاً أن ننفض عنها ما علق بها من غبار فلسفة القرن التاسع عشر وأخلاقياته، وأن نحاول التعرف عليها من جديد، وأن نبداً متسائلين عن طبيعة القصة أماساة هى أم ملهاة؟ فما زال المخرجون يتناولونها حتى اليوم فى إحدى هاتين الصورتين بالتناوب . وقد أوحى لنا موتسارت باشتغالها على عنصرى المأساة والملهة فى آن حين وصفها بأنها «دراما بهجة»^(٧١٢) وإن كان قد وصفها من جهة أخرى فى فهرس مصنفاته وفق ألحانها الموسيقية بأنها «أوبرا هزلية من فصلين» . غير أن حرية موتسارت فى تناول أوبراه وكأنها لغز دقيق، وروعة موسيقاها التى رفعتها إلى مصاف الأعمال العظمى الفريدة فى نوعها، وكتابتها فى الأصل لمسرح

صغير، يجعلنا نعدّها واحدة من أعظم كوميديات القرن الثامن عشر التي تنطوى على النقد الاجتماعي^(٧١٣) والمحشدة بالمواقف المثيرة والجامعة بين أسلوبى موليير وأصحاب مذهب «العاصفة والاندفاع».

ويجمع الفصل الأول وحده بين مشاهد الاغتصاب والتحدى والمبارزة واختلاط زفرات احتضار أب مَهان مُعَدَّى عليه بلعناته يصيها على من اعتدوا عليه وهم يولون الفرار، ثم قَسَم ابته على الانتقام منهم، على حين يقف دون جيوفانى فى جميع هذه المواقف وحده ضد العالم بأسره متخطياً حدود القواعد الخلقية المتعارف عليها فى المجتمع المتحضر، متحدياً كافة القوانين الاجتماعية، محطماً العوائق التى تعترض طريقه. وبينما تدور أحداث أوبرا «زواج فيجارو» بين كل شخصيتين من أبطالها، تحرك شخصيات أوبرا «دون جيوفانى» خلال تشعبات الحدث الدرامى فى النطاق الذى يرسمه لها دون جوان وكأنه المحور الذى تدور العجلة فى فلكه.

ويضم الحدث المسرحى على التعاقب ثلاث نساء فى مواجهة دون جيوفانى: أولاهن القبرا الغاضبة لهجرانه لها بعد إغوائها، وسخرته منها وإن اختلط غضبها بالرغبة فى الصفح عنه وإنقاذه من الضياع. وقد صوّر موتسارت شخصيتها فى لحنة الثامن^(٧١٤) الذى تُقدّم فيه «القبرا» النصيح إلى صاحبها «تزييرلينا» حتى لا يدفعها إغراء «دون جوان» إلى السقوط. وصاغ موتسارت اللحن على نمط ألحان ميندل المسرحية التى تقوم على أسلوب الباروك المتقادم للإيحاء بأن هذا الوقار المفتعل يتعارض مع التحرر من القيم الأخلاقية السائدة فى المجتمع الجديد.

وثانيتين: هى دونّا أنا الغاضبة هى وخطيها على دون جوان قاتل أبيها والتى أقسمت على الانتقام منه، وهما الشخصيتان الجادتان فى الأوبرا كلها. وبينما يبدو خطيها «دون أوتافيو» قليل الشأن فى الأوبرا لشده الحب المشروع الذى يتهى بالزواج واستكاره للغزل التحرر كما يقوم ببناء لحنين لا صلة لهما بالحدث الدرامى الأساسى برغم انطوائهما على غنائية طريفة وهما اللحن العاشر (ب) والحادى والعشرون، ترتفع «دونّا أنا» إلى ذروة المساة فى لحنها العاشر الذى يختلط فى موسيقاه غضبها على دون جوان وانجذابها لإغرائه وكراهيتها له واشتياقها فى آن.

والثالثة: هى تزييرلينا اللعوب التى تنطوى شخصيتها على قسط من السذاجة والتى يتنازعها ولاؤها لخطيها الرقيق «مازيتو» والاستجابة لغزل دون جوان الجريئ. وقد رسم موتسارت شخصيتها وشخصية دون جوان بدقة فى اللحن السابع، وهو لحن الثنائية الغنائية الذى عبّرت صيغ التنوع الميلودى فيه عن أحاسيس كل منهما، فدون جوان أُرستقراطى يتعجّل الحصول على صيده مستخدماً معول الكلام

وناعمه، وتزيرلينا الرقيقة مترددة تشك في حسن نوابا دون جوان وتغمرها مع ذلك بهجة الإغراء^(٧١٥) (فقرة ١٢٧ من التسجيل الموسيقي).

وما من شخصية تنافس شخصية «دون جيوفاني» في مغامراته العاطفية إلا ظلّه المتجّد في شخصية خادمه الخفيف الظل «ليوريللو» الذي يلعب بالنّبة لسيده دور «سانشوپانزا» بالنّبة «الدون كيشوت». وتجلى سخريته من خلال ثرثرته في أغانيه التي تعتمد على الألحان السريعة وعلى استعادة فقرات «دالة» شبيهة بالخلايا اللحنية تشير إلى بعض الألحان الرئيسية. ويقدم ليوريللو نفسه أول مرة عن طريق اللحن الرابع المسمّى بلحن «قائمة العشيقات»، الذي يقوم فيه بإحصاء مغامرات سيده الغرامية وتعقيبه الآخر عليها.

وجمع موتسارت شخصيات الأوبرا جميعا في ختام كل من الفصلين الأول والثاني، وهي الطريقة التي استحدثها في الأوبرا بإنهاء فصولها بختام موسيقى حافل^(٧١٦) يشترك في أدائه جميع الشخصيات^(٧١٧) المشاركة (فقرة ١٢٧ ب من التسجيل الموسيقي). وثلثي بدون جيوفاني في حفل عرس تزيرلينا في ختام الفصل الأول محاولا الاستئثار بها لنفسه، حيث يتجلى التعارض بين «لحن الشراب» الذي ينشده دون جيوفاني، في عفوان قورته وتوقّده واستلام مازنتو البائس بعد وقوع عروسه في حبال دون جيوفاني، ثم ما يلي المشهد أن يأخذ في الزخم حينما تبدأ الموسيقى في العزف عنده الرقص الذي يعهد فيه موتسارت إلى ثلاث مجموعات موسيقية فوق خشبة المسرح إلى جانب الأوركسترا المحتجب في حفرة المسرح، وتقوم كل مجموعة بعزف موسيقى إحدى الرقصات في حجرة منفصلة على غرار ما كان يحدث في قاعات الرقص بقينا. وتألّف المجموعة الأوركسترالية الأولى من آلتى أوبوا وآلتى كورنو وعدد من الوترية تعزف رقصة المينوتو التي تؤدّيها جماعة من الأرستقراطيين من بينهم «دونا أنا» و«دون أوتافيو». وتألّف المجموعة الثانية من وترية تعزف رقصة «الفالس» التي تؤدّيها مجموعة من الفلاحين في خطوات ثقيلة شبيهة بالرقصة الريفية النموية المعروفة باسم «الليندر»^(٧١٨). وتألّف الثالثة من مجموعة وترية أخرى تعزف الرقص المضاد^(٧١٩) الخاص بالمجتمع البرجوازي وهي رقصة المينوتو^(٧٢٠)، ويظهر من بين هذه الجماعة الراقصة دون جيوفاني وتزيرلينا، وبهذا يجمع المظهر في آن بين ثلاث رقصات وثلاث طبقات اجتماعية مختلفة. ويعدّ هذا المظهر من أروع المشاهد في عالم الأوبرا حيث يبلغ الحدث الدرامي ذروته في اللحظة نفسها التي يبلغ فيها تشابك مختلف أوزان الإيقاع ذروته أيضا بين الفرق الموسيقية الثلاث ذوات الألحان الثلاثة المختلفة التي شكّل منها موتسارت بعبقريته الفدّه لحنا واحدا بالغ الروعة والتكامل. ولقد كان هذا النموذج المبكر الذي قدّمه موتسارت مثالا احتذاء من بعده كبار المؤلفين، نذكر من بينهم بونشيني في أوبرا «البوهيمية» حيث تدخل في نهاية الفصل الثاني فرقة موسيقية إلى خشبة المسرح لتعزف «مارشا» شعبيّا في الوقت نفسه

الذى يتابع فيه الأوركسترا أدائه الموسيقى الرائع للأوبرا. والجدير بالتنويه فى هذا الموقف أنه على حين كان المارش يُعزف بإيقاع ثانى يمضى الأوركسترا فى الأداء بإيقاع ثلاثى.

ونرى فى منظر الحباثة الذى سبق ختام الفصل الثانى «دون جيوفانى» هاربا من وجه العدالة مواجهاً بشمال للقتيل الذى اغتاله فى بداية الأوبرا والذى يسمع صوته الجهير منطلقا من أعماق القبر يلومه على جريمته، فلا يجد دون جيوفانى مفرأ من محاولة اكتساب ودّ التمثال بدعوته إلى وليمة عشاء فى منتصف الليل. ويبدأ المنظر الختامى بالإعداد لهذه الوليمة على أنغام النفير والطبول وهو التقليد الأرستقراطى النجى فى ولائم ذلك الزمان. ونشهد فى وليمة دون جيوفانى فرقة أوركسترالية فى زيها الخاص متأهبة للعزف أثناء تناول العشاء لبعض مقتطفات من الأوبرات الإيطالية التى كتبها مؤلفون منافسون لموتسارت إلى جانب أحد الألحان الشهيرة من أوبراه «زواج فيجارو».

وتدخل «دونا إلفيرا» لتستخدم وقتها الرابعة مصرحة بأنها سوف تلجأ إلى الدير معتزلة العالم لتدخل إلى السكينة، وتصرخ عند وصولها إلى الباب معلقة عن وصول التمثال الذى يشد لحنا مشاغل الإيقاع صارم الميلودية صرامة الموت مع مصاحبة من أنغام الترمبون الذى وقع عليه اختيار موتسارت لمصاحبة الموسيقى الكنسية والموسيقى الجنائزية لرصانة أصواته ووقار أنغامه.

وقد ضمّن موتسارت موسيقاه تعارضا واضحا بين الموت والحياة عن طريق بطء حركة الملحن الذى يشده «التمثال» بمصاحبة موسيقية هى فى واقع الأمر قرار ملحّ «أوستاتو» يتباين مع الألحان المختلفة الأخرى لشخصيات الأحياء، والتى يمثل كل لحن منها طابعا يختلف باختلاف ردود الفعل التى انتابت كلا منهم إثر لقائه بالتمثال والتى تنوعت بين طابع الملهاة وطابع المأساة.

ومايكاد دون جيوفانى يمسك بيد ضيفه الرخامى ليصحبه حتى تطلق موسيقى الهلع التى استمعنا إليها فى صلب موسيقى الافتتاحية، وتزدى الوترية أنغاما سريعة صاعدة وهابطة تنقل بين شدة الصوت وخفوته، وينطلق قصف الرعد متمرجا بنشد كورالى تجأ به الشياطين صارخة على حين تعلمو ألسنة اللهب، ويساق دون جيوفانى إلى مصيره المحتوم غير نادم على ما اقترف من معاص، وعندما تشد الشخصيات الأخرى لحن كلمات الختام النهائى للأوبرا (فقرة ١٢٧ ج من التسجيل الموسيقى).

«نريث أيها المنسب وفكر قليلا

وتأمل مصير دون جوان!

أترك بعدها تتطلع إلى نعيم الجنة أم عقاب النار؟»

وقد أجمعت الأجيال المتتالية على أن أوبرا دون جيوفانى هى النمط النموذجى للأوبرا الرومانسية، حتى لقد أبدى جوته أسفه لعدم تناول موتسارت لقصة فاوست فى عمل موسيقى، إذ كان يرى أن



(الوحة ٦٩) مونسارت :



(الوحة ٧٠) مونسارت

معالجة شخصية دون جيوفاني تنطوي على الأسس السيكولوجية لشخصية فاوست، ذاهبا إلى أن دون جيوفاني هو مزيج من شخصيتي «ميفستوفيلس» و«فاوست» بعد أن صُهرتا معا في شخصية واحدة.

لقد تضمن الأسلوب المسرحي لأوبرا دون جيوفاني روح المسرحيات المصاغة وفق مذهب «العاصفة والاندفاع» مثل أوبرا فاوست لشوبر (٧٢١) وأوبرا جنّة الماء (٧٢٢) لهوفمان وأوبرا «القنّاص» (٧٢٣) لكثير. وعلى حين ذهب الرومانسيون في تفسير أوبرا دون جيوفاني مذاهب شتى، رأى أنصار الثورة الفرنسية في دون جيوفاني أحد النبلاء الفرنسيين وقد تحوّل إلى مجرم أشرّ ساع إلى تقويض القيم الأخلاقية، وهو ما يجعله أحب الشخصيات الشريرة في مسرحيات المشجاة «الميلودراما» (٧٢٤) إلى قلوب الجماهير لتمرده على التقاليد الاجتماعية. ورأى فيه فيلسوف كبير كجوردنجهدا للرجبة الشّقة النّهمة التي لا تنتهي إلى ارتواء، كما عدّه البعض غمّطا من أنماط إنسان نيتشه الأمل أو تمجيدا للحياة في العقيدة الديونونية. وفّر الكلاسيكيون المتحمسون انتهاء غراميات دون جوفان العديدة إلى الفشل بأن دون جوفان آدمى تحدّى الآلهة فكان مصيره الهلاك، فإذا هو يغدو أحد أبطال التراجيديا الذين انتهوا إلى مثل ما انتهى إليه فاوست ضحية لرغباتهم الدنيوية الدنيئة.

ولم يقصر مرسات نشاطه على مجال التأليف الأوبرالي فحب بل كان أغزر إنتاجا في الكتابة لموسيقى الآلات، فقد وضع عددا وفيرا من المؤلفات للآلات المفردة ولمجموعات الآلات المختلفة، كما ألف إحدى وأربعين سيمفونية بقيت كلها نابضة بالحياة حتى اليوم. وكتب كذلك عددا من الكونشيرتات للبيانو وللقيولين وللفلوت التي لم يستكمل رينها النصج إلا في القرن العشرين بعد ابتكار «تيودور بيم» للمفاتيح الميكانيكية التي أثرت رنين هذه الآلة وبرت إمكانات أدائها.

ويزهر أئمة العزف على الفلوت اليوم بتقديم ثلاث كونشيرتات كتبها مرسات للفلوت في عصر كانت فيه الإمكانات المادية لهذه الآلة محدودة بالقياس إلى الفلوت الحديثة، ذلك أن هذه الكونشيرتات الثلاثة تشتمل على موسيقى متوهجة تبلغ ذروة التألق في أجزائها سريعة الحركة وعلى موسيقى شاعرية حالة تنبعث في ألحانها بطيئة الحركة فضلا عن عمق المشاعر التي تثيرها حبكة صياغتها. ونحن نستمتع بهذه السمات جميعا حين نصفي إلى الكونشيرتو الذي كتبه مرسات للفلوت والهارب من مقام دو كبير بمصاحبة الأوركسترا الذي يكشف جزؤه الثاني بطي الحركة عن قدرة الفلوت على التعبير الموسيقي بأعذب الألحان وعن قدرة الهارب كألة مفردة قادرة على محاورة الأوركسترا لخلق المناخ الشعري الأسر. وقد صيغ هذا الجزء من نموذج الأغنية التي تستعرض لحنا، ثم يتلوه جزء ثان تجري فيه التفاعلات

على هذا اللحن بعد إدخال لحن ثان معه ، ثم استعادة للحن الأول بما يُشعر بالاختتام ، فضلا عن التعليقات التي تنساب من الفلوت والهارپ ، ثم تستعرض آلة الفلوت الجزء الأكبر من اللحن الأول الذي تنتهى الأغنية باستعادته (فقرة ١٢٨ من التسجيل الموسيقى) .

بيرجوليزى

نشأت فى نابولى حركة للتأليف عنت بنشر أسلوب الروكوكو^(٧٢٥) فى جميع نواحي النشاط الموسيقى خلال القرن الثامن عشر ، تألق من بين رعاتها جيوفانى بيرجوليزى^(٧٢٦) فى مجال الأوبرا الهزلية^(٧٢٧) بمسرحية «الخادمة السيئة»^(٧٢٨) التى كتبت له الخلود والتى اتبع فيها أسلوبا يشبه إلى حد ما أسلوب موتسارت فى وضع الختام الحافل ، وجعل شخصياتها تنور بالحياة ، وقد أخرجت بنابولى عام ١٧٣٣ ثم عُرضت بعد وفاته فى باريس عامى ١٧٤٦ و ١٧٥٢ فأثار موضوعها جدلا بين الفرنسيين لارتباطه بقصة أعزب مُسن تزوج من خادمتة ، وأطلق على هذا الجدل اسم «نزاع المهرجيين» ، فقد استغل البارون ميليكور إخراج هذه الأوبرا للترويج للأسلوب الإيطالى والتدريج بمؤلفى الأوبرات الفرنسية المصطنعة التقليدية الموضوع . وكان لدعايته مدى كبير حفز دار الأوبرا بعد اقتناعها بوجهة نظره إلى التعاقد مع «فرقة الكوميديا الإيطالية» لتقديم أوبرا «الخادمة السيئة» على مسرحها أكثر من مرة ، فأصابت نجاحا هائلا أدى إلى قيام معركة جدلية بين فريقين يؤمن أحدهما بأسلوب أوبرا رامو «كياستور وپوللوکس»^(٧٢٩) المحفوظ بتقاليد الأسلوب الأرستقراطى الأنيق القديم ، على حين يؤمن الفريق الآخر بأسلوب أوبرا بيرجوليزى الإيطالية . ومضت المساجلات على هدوئها بين الطرفين باستثناء تهجّم جان چاك روسو العنيف الذى لم يتوقعه أحد من رجل أدب واجتماع قليل المعرفة بالموسيقى وقواعدها . وتستمد هذه الأوبرا روعتها من متعة الاستماع إلى لحنها المرحى الأول «توقعى ألا أجى»^(٧٣٠) (فقرة ١٢٩ من التسجيل الموسيقى) .

وقد خلف بيرجوليزى فى مجال الموسيقى الدينية عملاً عظيماً كتب له الخلود هو الآخر وهو المصيغة الشبيهة بالكاتانتا التى أعدها حوالى سنة ١٧٣٠ «لألم التكللى القائمة»^(٧٣١) عن نص باللغة اللاتينية (فقرة ١٣٠ من التسجيل الموسيقى) ، والتى تدور ثنائيتها الأولى بين صوت سوپرانو وصوت كونترالطو ، وتعدّ من أعظم صيغ هذا الموضوع الدينى المؤثر منذ بالسترينا بل هى تتفوق على مؤلّف كل من روسينى ودفورچاك اللذين يحملان نفس الاسم .

أساليب القرن الثامن عشر الكلاسيكية

وخلال النصف الأخير من القرن الثامن عشر والرابع الأول من القرن التاسع عشر (١٧٥٠-١٨٢٠) ظهر أسلوب موسيقى عُرف بالأسلوب الكلاسيكي، استمد أفكاره من الفلسفة اليونانية القديمة، واتسم بالموضوعية ووضوح القوالب والالتزام بخصائص ثابتة محددة. ولا تقتصر الفلسفة الموسيقية الكلاسيكية على النصف الأخير من القرن الثامن عشر والرابع الأول من القرن التاسع عشر فحسب، فلقد ظهرت بواكيرها وبوادرها في أسلوب «الفن القديم»^(٧٣٢) كما امتدت بعض مظاهرها إلى مشارف القرن العشرين. ومن الصعوبة بمكان التمييز بين كلاسيكية بدايات القرن الثامن عشر ونهايته، وإن عُرفت كلاسيكية النصف الثاني من القرن الثامن عشر أحيانا باسم «كلاسيكية فيينا»^(٧٣٣) حيث كانت فيينا هي العاصمة الموسيقية لأوروبا وتذاك.

وتميّزت الفترة من سنة ١٧٥٠ إلى سنة ١٨٢٠ بازدهار الطبقتين المتوسطة والدنيا في ظل مناخ ديمقراطي أكد ذاته بنشوب الثورة الفرنسية، فإذا هذه الثورة وحروب نابليون تصدّران أحداث هذه الحقبة. وكان المذهب العقلاني هو الفلسفة السائدة في هذا العصر، تجلّى في مؤلفات كانط^(٧٣٤) في ألمانيا وديدرو^(٧٣٥) والموسوعيين^(٧٣٦) في فرنسا. وكان فولتير^(٧٣٧) وروسو^(٧٣٨) أهم الكتاب والفلاسفة، كما كان جويبا^(٧٣٩) ودافيد^(٧٤٠) وريتلدز^(٧٤١) أئمة الفنانين التشكيليين.

وقام الأسلوب الكلاسيكي على بساطة النسيج الموسيقي وسلاسة المادة الموسيقية والحرص على توازن البناء الموسيقي واتساقه، وهو ما انتهى بالكلاسيكيين إلى ابتكار النماذج الموسيقية المحددة الأجزاء في بنائها والتي لا تخاكي الطبيعة بل تعتمد إلى التعبير الرمزي، فصاغوا الجانب الأعظم من موسيقاهم في نموذج الصوتاته والسمفونية اللتين أصبحتا النموذجين السائدين في معظم المؤلفات الموسيقية إلى عصرنا الحالي.

واتسع نطاق مفهوم «الصوتاته» عند الكلاسيكيين بعد أن لم يعد قاصرا على النموذج المحدد الذي كان سائدا من قبل بل شمل السمفونية باعتبارها صوتاته كُتبت للأوركسترا، وكذلك الرباعية الوترية باعتبارها صوتاته كُتبت لأربع آلات وترية، والكونشيرتو أيضا باعتباره صوتاته آلة منفردة بمصاحبة الأوركسترا، كما صيغت معظم «الافتتاحيات» وفق نموذج الحركة الأولى للصوتاته. وعلى حين اقتصر إطلاق اسم الصوتاته بصفة عامة على المؤلفات المكتوبة لآلة منفردة بمصاحبة البيانو الذي ابتكره كريستوفوري حوالي عام ١٧١١ أو بدون مصاحبه، غدت الصوتاته تُكتب لآلة واحدة تسمح بإمكانيتها

بأداء المركبات الهارمونية الكاملة كاليانو ، باستثناء الصوناتات لآلة منفردة كالقيولينه التى لا تسمح بأداء المركبات الهارمونية إلا فى حدود معينة . أما فى حالة الآلات الميلودية البحتة أى التى تعجز عن عزف أكثر من صوت واحد فى وقت واحد كالفلوت والكلارينيت مثلا ، فإن صياغتها الموسيقية تقتضى استخدام اليانو أو أية آلة هارمونية أخرى كالهarp لملء الحيز الهارمونى الذى تعجز أمثال تلك الآلات عن أدائه ، ويكون للبيانو فى هذه الحالة دور متكافئ فى الأهمية مع الآلة المنفردة الأخرى إن لم يَفْقْها فى الأهمية ولا يُعَدّ مجرد آلة مصاحبة .

والصوناتا هى التكوين الدرامى فى مجال الموسيقى . وقد تكون الصوناتا مؤلفا مستقلا من ثلاث إلى أربع حركات يضمّها جميعا مقام واحد ، وإن استقلت كل حركة بذاتها من حيث البناء Structure والسرعة Tempo والإيقاع Rhythm والطابع الوجدانى Mood ، أو قد تكون الصوناتا الحركة الأولى فقط من السيمفونية أو الكونشيرتو ، إذ يصاغ كلاهما فى قالب الصوناتا . وتتكون الصوناتا عادة من موضوعين موسيقيين مختلفين المضمون ، يتفاعلان ويتداخلان ليُعاد عرضهما فى تلخيص يُعيد أصل الموضوع إلى وجدان المستمع . ويُطلق اسم الصوناتا على الأعمال الموسيقية التى تُكتب لليانو المنفرد أو آلة النفخ المنفردة أو الآلات الوترية ، والتى تعزف عادة بمصاحبة إحدى الآلات ذات لوحات المفاتيح . والواقع أن جميع المؤلفات للآلات الموسيقية التى تنتهج قالب الصوناتا سواء أكانت موسيقى للحجرة أو سيمفونية أو كونشيرتو هى فى حقيقة الأمر صوناتات وإن سُبّت بأسماء مختلفة تكون رهن ما تضمّه من عدد آلات مجموعات العزف ، تسمّى مرة ثلاثية Trio ومرة رباعية Quartet أو خماسية Quintet أو أوركسترا سيمفونية . وكان هايدن وموتسارت هما أول من ابتكر الصوناتا الكلاسيكية خلال القرن الثامن عشر إلى أن أدخل عليها بيتهوفن فى القرن التالى تعديلاته فصاغ ما يُعرف «بالحركة الموسيقية فى قالب الصوناتا» التى تتكون من ثلاثة أقسام : العرض Exposition والتنمية أو التطوير Development ثم الإعادة Recapitulation يليها أحيانا قسم رابع يسمى المقطع الختامى أو التفتيلة Coda .

وفى البداية أطلقت كلمة «السيمفونية» على افتتاحية الأوبرا الإيطالية فى القرن الثامن عشر التى كانت تتشكل من ثلاث حركات : سريعة وبطيئة وسريعة ، ثم أطلقت بعد ذلك على المقطوعة الموسيقية التى تُعزف تمهيدا للعمل غنائى أو التى تُجىء فى ثانيا الإنشاد الشعرى . ومنذ عهد هايدن الذى يقال له «أبو السيمفونية» أصبح هذا اللفظ يعنى عملا أوركستراليا ضخما قائما بذاته مكونا من عدة «حركات» Move-ments هو فى حقيقة أمره صوناتا للأوركسترا . وأخيرا أصبح يطلق على ما نعرفه اليوم باسم السيمفونية التى هى قمة التأليف الدرامى فى مجال الموسيقى . وما من شك فى أن هايدن هو صاحب الفضل فى بلورة قالب السيمفونية من ناحية ، وفى تطوير فن التوزيع الأوركسترالى من ناحية أخرى . وكانت أعماله

هى المدرسة التى لقن عنها موتسارت وبيتهوفن وسائر مؤلفى التراث الموسيقى ، فهو البادىء باستخدام «الوحدة أو الخلية اللحنية» Motif ، وهى لحن قصير يميز له شخصية إيقاعية هى وحدها التى تتيح للمؤلف تشييد بناء موسيقى لا نهائى بتكثيره أو تصغيره أو قلبه أو عكسه والانتقال به فى مقامات عديدة إلى غير ذلك من أساليب التأليف الموسيقى وإمكاناته . وحين ارتقى هايدن بالأسلوب السيمفونى الكلاسيكى إلى ذروة الكمال كان عمره قد قارب ذروته ، وإذا موتسارت يواصل العمل على نهجه ويثريه شبابا ومرحاً وتفاؤلاً وما لبث بيتهوفن أن تسلّم نموذج السيمفونية بعد أن طوّره هايدن وموتسارت وفق الإطار الكلاسيكى ، وقدم على نمطه سيمفونته الأولى والثانية ، ثم إذا هو يصبّ فى هذا القالب البناء المحدّد مادة أصيلة ذات شحنة شعورية مكثّفة حتى تميزت سيمفونته الثالثة بقوة التفاعلات والاستطرادات التى أضافت إلى إمكانيات قالب «السيمفونية» أبعاداً جديدة لم يصل إليها هايدن الأستاذ الأعظم للكلاسيكية الذى كان يكبر موتسارت سنّاً إلا أنه مات بعده بعد أن لقن عنه البساطة والرشاقة والأسلوب الكلاسيكى المثالى المتأنق ، وهو ما اعترف به هايدن نفسه بكل تواضع رغم فحولته .

وتتنظم معظم السيمفونيات حركات أربع - وأحياناً خمس وهذا فى القليل النادر - أو حركة واحدة تتمازج فيها وتتداخل حركات عدة . وتعدّ الحركة الأولى هى الحركة الأساسية وتكون عادة أشد الحركات عمقا من ناحية الفكر الموسيقى ، وهى التى تُضفى طابعها على السيمفونية كلها . وقد يتقدمها تمهيد بطىء أو لا يتقدمها ، ثم ما تلبث الحركة أن تتخذ طابعها السريع Allegro والذى عادة ما يكون فى قالب الصوناتا أو ما أصبح يسمّى «قالب الحركة الأولى» . وتكون الحركة الثانية ذات طابع غنائى هادئ متباطئ ، وقد تكون الحركة الثالثة من نوع «المينوت» أو «الكرتسو» . وعادة ما تكون الحركة الرابعة مثل الأولى ذات طول ملحوظ وإنما أشد خفّة منها وفى صيغة الروندو أو قالب الصوناتا أو أى طابع آخر يتفق ومقطوعة موسيقية طويلة .

وقد تُسمّى السيمفونية باسم ما كما هى الحال فى السيمفونية الريفية [السادسة] لبيتهوفن والسيمفونية الشّاذة [السادسة] لشنايكوفسكى وسيمفونية جبال الألب لريتشارد شتراوس ، كما قد تتضمن مقاطع غنائية فردية أو جماعية كما هى الحال فى السيمفونية التاسعة لبيتهوفن ومعظم سيمفونيات جوستاف مالر . وأحياناً يُقصد بالسيمفونية التعبير عن فكرة أدبية أو درامية أو تصويرية كما هى الحال فى السيمفونية الخيالية لهكتور برليوز التى تحمل عنواناً «مراحل من حياة فنان» ، وهى نموذج «للموسيقى ذات البرنامج» التى يُعدّ فيها «القصيد السيمفونى» وليد السيمفونية .

• Scherzo حركة ذات حيوية تطورت على أيدي هايدن وبيتهوفن بصفة خاصة من حركة «المينوت» التى كانت مستخدمة فى الحركة الثالثة من السيمفونية وفى الرباعي الوترى . الخ . وتزيد سرعة الكرتسو على سرعة المينوت مرات ثلاثاً ، وكلتا هاتين ثلاثية الإيقاع . ومعنى كلمة كرتسو ملحة أو دعابة ، غير أنه ليس من الضروري أن يطبق المعنى الحرفى لهذه الكلمة على حركة الكرتسو الموسيقية التى يبنى أن تكون شدة السرعة هى أساسها بالإضافة إلى وجوب تجنيبها إثارة العواطف [م.م.م. ث.].

(لوحة ٧١) هايدن.



هايدن

هكذا لم ينبثق السيمفونية من نماذج موسيقى الآلات أو من قاعات الحفلات الموسيقية وإنما من «الافتتاحية» التي كانت تُعزف في الأوبرا الإيطالية في أول عهدها وتسمى «سيمفونيا تصدّر الأوبرا»^(٧١٣) واشتملت هذه السيمفونيا - كما شكلها البيّاندرو سكارلاتي - على ثلاث أجزاء سريعة - بطيء - سريع . وما لبثت هذه الافتتاحية أن انفصلت عن الأوبرا وأصبحت تُعزف وحدها في الحفلات الموسيقية وسُمّيت السيمفونية ، ثم زيدت حركاتها إلى أربع كما سبق القول ، فإذا أهم فرق الأوركسترا السيمفوني في ذلك العصر فيما بين عام ١٧٤٣ و ١٧٧٧ - وهي فرقة مدينة «مانهايم» - تقدم أعمالا جديدة للمؤلفين الذين سبقوا هايدن وموتسارت^(٧١٤) تتضمن عناصر مبتكرة مثل التصعيد التدريجي أو

التزايد المضطرد في شدة العزف «الكريشندو» والتخافت التدريجي المقابل «الديمينوندو»، وذلك من خلال التجارب الجديدة في إمكانات التأليف الموسيقي الواعي والتوزيع الأوركستراالى المدروس، إلى جانب تعديلات تراوحت بين الشدة والاعتدال والضعف عند صدور الأصوات أثناء أداء الألمان. وقد صاغ هؤلاء المؤلفون النسيج الموسيقي العام في سيمفونياتهم بأسلوب الميلودية الواحدة بصحبة إطارها الهارموني، فكان أقرب إلى أسلوب الأوبرا الغنائي الخفيف منه إلى الأسلوب الكونترابنطي الثقيل. ثم جاء هايدن وموتسارت فأتموا بناء أسلوب السيمفونية بالتدرج وفق هذا الأساس المبسط، على نحو ما نرى في سيمفونية هايدن رقم ٨٨ من مقام صول الكبير التي كتبها عام ١٧٨٧ وبلغ فيها الذروة في كمال الإبداع (الوحة ٧١). وتسهل هذه السيمفونية بتصدير بطى يتضمن جملتين تتحول الثانية منهما إلى الموضوع الأساسى في الجزء السريع الذى يلي التصدير، وهو مصوغ من لحنين متعارضين فى الطابع يستعرضهما هايدن ويتناولهما بالاستطرد والتفاعل، ثم يوجز استعراضهما مرة ثانية بما يُعبرنا بالختام (الفقرة ١٣١ من التسجيل الموسيقى). وتشكل الجزء الثانى من السيمفونية من لحن عريض بطى التدفق يستخدم فيه هايدن الميلودية كقاعدة لعديد من التفرعات التابعة غير المألوفة، إذ هى ليست تنوعات بالمعنى الدقيق بل هى ميلودية ثابتة لكانها مشاهدات من زوايا مختلفة لمنظر واحد توشّتها تعليقات زخرفية متغيرة شبيهة بالانتيللا. ويُعد الجزء الثالث «مينوتو» من أشهر مؤلفات هايدن من هذا النموذج، ويتألف من قسمين يتكرران، تتابع فى القسم الأول دقات بطول خافتة وكأنها دعابة، ثم تتلو «الينوتو» ثلاثية جميلة تعبر عن فتاة نمساوية ترقص خجلة بمصاحبة موسيقى ريفية. ويأتى ختام السيمفونية سريعاً نشاطاً مصوغاً فى نموذج الروندو ومشتلاً على لحن بالغ الخفة والرشاقة يتكرر ثانية بعد أقسام استطرادية لا يجرى الاستطرد فيها بألحان جديدة بل بمواد من نفس اللحن المتكرر على غرار الاستطرد فى نموذج الصوتاته. وبضاعف من سحر اللحن تكرر عنصرى الشدة والخفوت المفاجئ، ولعل هذا الختام هو أروع النهايات الموسيقية التى وضعها هايدن. ونستطيع بالمثل أن نلمس مدى إسهام موتسارت فى بناء أسلوب السيمفونية من الحركة البطيئة فى سيمفونيه رقم ٤٠ من مقام صول صغير التى تعدّ من الحركات النادرة المصوغة من نموذج «أليجرو الصوتاته» فهى تنطوى على «عرض» موضوعين متعارضين فى طابعهما وعلى «تفاعلهما» ثم على «تلخيصهما» بما يوحى بالختام، وقد استغل موتسارت فيها الأسلوب الكونترابنطي بلمسات فريدة فائقة الجمال (فقرة ١٣٢ من التسجيل الموسيقى). وأخيراً بلغت السيمفونية قمة تطورها على يد بيتهوفن فإذا هى تقطع كل صلة بنشأتها من الأوبرا، واتسع

■ Crescendo التزايد المضطرد فى شدة العزف من خلال إمكانات التأليف الموسيقي والتوزيع الأوركستراالى وعكس التخافت Diminuendo [م.م.ث].

لمؤذجها كما انتفح مجالها الشعوري، وتآلق عزف الأوركسترا في أسلوب جديد غير مسبوق. وما من شك في أن الفضل الأكبر يرجع إلى هايدن (١٧٣٢-١٨٠٩) في تشكيل أسلوب السيمفونية وتحديد شكلها في هذه المرحلة الهامة من التاريخ الموسيقي.

وقد بدأ هايدن محاولاته في التأليف الموسيقي عندما كان في الثامنة من عمره، وفي نهاية حياته كان قد خلّف منجزات ضخمة في مختلف أنواع التأليف الموسيقي تميّزت بقيمتها الفنية والتاريخية العظيمة. ومن هذه الأعمال: ١٦٣ صونات للبيانو، و ٣٥ ثلاثية للبيانو والفيلون والتشيلو، و ٣ ثلاثيات للبيانو والفولوت والتشيلو، و ٣٠ ثلاثية للآلات الوترية، و ١٢ صونات للبيانو والفيلون، و ١٧٥ مقطوعة صغيرة للفيلولا داجامبا، و ٧٧ رباعية وترية، و ٢٠ كونشرتو للبيانو والأوركسترا، و ٩ كونشرتات للفيلون والأوركسترا، و ٦ كونشرتات للتشيلو والأوركسترا، و ١٢٥ سيمفونية بقي منها ١٠٤ وفقد الباقي، و ٢٤ أوبرا و ١٤ قداساً، وأعمال دينية أخرى منها الأوراتوريو الشهير المسمّى «الخليقة» (١٧٩٨) والأوراتوريو المسمّى «الفصول الأربعة» (١٨٠١) الذي يعدّ من أعظم الوثائق الموسيقية في هذا المجال من التأليف الموسيقي. وفي الحق إن ما تركه هايدن للبشرية من تراث موسيقي خالد تستمتع به الملايين هو الذي أدى إلى التطوير الموسيقي الذي قام على أكتاف بيتروffen من بعده.

عمل هايدن مدة ثلاثين عاماً قائداً للأوركسترا بقصر الأمير أسرهازي بمدينة أيزنشتات بالنمسا بالقرب من حدود المجر في منطقة زاخرة بجمال الطبيعة، فإذا هو يرتبط بالطبيعة التي تركت في نفسه أثراً بالغاً انتقل إلى موسيقاه وإذا هو يوثّقها بالألفة والبساطة والأصالة والروح. وكُنّى هايدن «بأبي السيمفونية» كما سبق القول وذلك لفضله الأكبر على بلورة قالبها من ناحية، وعلى تطوير فن التوزيع الأوركسترا إلى من ناحية أخرى. كذلك نضج على يديه قالب الصونات وقالب الرباعية الوترية وقالب موسيقى الحجرة، وامتازت موسيقاه الأوركسترالية بوجه عام - بأسلوبها المتطور وقتذاك - بقرب الشبه بينها وبين موسيقى الحجرة.

ومع اكتمال بناء السيمفونية نشأ الأوركسترا السيمفوني مختلفاً عن أوركسترا عصر الباروك، إذ بات يتميز بالتنوع داخل كل فصيلة من فصائل الآلات الموسيقية وهما: فصيلة الأسرة الواحدة وفصيلة الأسر المختلفة، وكانت كلٌّ من أسرة الوترية وأسرة المزامير المزودة الريشة [من فصيلة الأوبوا] تضم مجموعة مختلفة الأحجام والطبقات الصوتية أكبر عدداً مما يضمّها الأوركسترا الحديث.



الفصل العاشر

الفصل التاسع عشر

أساليب القرن التاسع عشر

سبوتيني

ظفرت الموسيقى باهتمام الحكومات التي تعاقبت في أعقاب الثورة الفرنسية في سائر أنحاء أوروبا بعد أن حلت الدولة محل الطبقة الأرستقراطية المهارة في تشجيع المؤلفين الموسيقيين وعازفي الأوركسترا ومغني الأوبرا، وإذا نابليون بشرف نفسه على جمع فنون الأوبرا حتى أثناء وجوده في جبهات القتال إذ كان يرى أن الموسيقى تتأثر من بين الفنون الجميلة ببطوتها على المشاعر وهو ما يحفز الحاكم والمشرع على تشجيعها، كما كان يؤمن في الوقت نفسه بضرورة استغلال الدولة للفنون التي تملك التأثير على الجماهير فدفع بفرقة الموسيقى العسكرية الخاصة للعزف في الاحتفالات التي تؤمها الجماهير والمناسبات الشعبية، كما عني بالأوبرا الإيطالية فاحتضن كلاً من «بايزيللو»^(٧٤٧) الذي كتب له موسيقى «صلاة الشكر»^١ التي أقيمت احتفالاً بإبرام اتفاق الكونكورد^(٧٤٨) مع الفاتيكان، وسبوتيني^(٧٤٩) الذي وضع أوبرا سادنة العيد «القتاله»^(٧٥٠) [والقتالات من الكاهنات العذاري الواهبات أنفسهن للربة ديانا] التي أضافت مزيداً من الابتكار في مجال الإخراج الأوبرالي، وإن لم تضاف شيئاً إلى المقومات الدرامية الموسيقية لنموذج الأوبرا نفسه مثل إضافات موتسارت البارعة وختاماته الحافلة لكل فصل ومشهد من فصول الأوبرا ومشاهدها. وإذا أوبرا سبوتيني عمّدت الطريق أمام مبيير بير^(٧٥١) لتقديم أوبرات «الإخراج الحافل»^(٧٥٢) التي تعتمد على روعة المظهر الخارجي المبهج. وكانت أوبرا «الفادة الطاهرة» أو سادنة المعبد التي تصور الصراع الدفين في أعماق عذراء عفيفة بين

■ Te Deum صلاة الشكر أو نجدة الشكر في القداس الديني. ويُعزف نشيد الحمد أو الشكر في الكاتدرائيات والكنائس والاحتفالات. وقاعات الكنسبر، ويشترك فيه المغنون المنردون والكورال والأوركسترا على غرار الأوداتوريو (م. م. م. م. ث.).



رغبته في الاستماع بحجبتها الخاصة وبين ولائها للدولة، تنطوي على مشاهد رائعة محركة لحماسة الجماهير وإعلاء لشان النصر في المعارك، و«مارشات» عسكرية تدوى فيها الآلات النحاسية ولاسيما النفير العسكري، ومجموعات كورالية ضخمة. وقد جرى عرضها ونابليون في قمة انتصاراته واستمر عرضها الأول في باريس مائة ليلة متتابعة (فقرة ١٢٣، ب من التسجيل الموسيقي).

بيتهوفن

شرع بيتهوفن (لوحة ٧٢) الذي تسلّم نموذج السيمفونية بعد أن طوّره هايدن وموتسارت ضمن الإطار الكلاسيكي بأن قدّم على نمطه سيمفونية الأولى والثانية، فإذا هو يصبّ في هذا القالب البتاني المعدّد مادة أصيلة ذات شحنة شعورية مكثّفة حتى تميّزت سيمفونيته الثالثة بقوة التفاعلات والاستطادات التي وسّعت حدود أقسامها وزادتها عمقاً عن حدود أقسام سيمفونات موتسارت وهايدن الكلاسيكية.

وقد أطلق بيتهوفن على سيمفونيته الثالثة اسم سيمفونية «البطولة»، وهي التي كتبها إعجاباً بشخصية نابليون أيام كان قنصلاً بحكومة الإدارة «الدير يكتوار»^(٧٢٣) ثم ما لبث أن ضرب بعد ذلك بريشته على اسم نابليون حتى كاد أن يمزق الصفحة الأولى وكتب بديلاً عن اسمه «سيمفونية بطولية كُتبت لتمجيد ذكرى رجل عظيم» بعد ما نصب نابليون نفسه إمبراطوراً وفرض على وطنه والدول التي

غزاها حكماً استبدادياً مطلقاً. غير أن تشابه اللحن الأساسى للموضوع الأول فى الحركة الأولى الذى يستهل به السيمفونية ويرمز إلى البطولة مع لحن افتتاحية مونسارت «باستان وباسين» الذى يُحتمل أن يتهوّن قد استعاره منه يرجع أن فكرة البطولة قد راودت يتهوّن بعيداً عن إعجابه بنايليون. ثم إن مفهومه عن البطولة كما نلمسها من موسيقاه ليست هى بطولة المعارك الحربية بل بطولة الإنسان فى صراعه النبيل للظفر بحريته، وهو ما تجلّى فى محاولته الأولى فى مجال الموسيقى المسرحية إذ صوّر فى ياليه «پروميثيوس» تخالين بعث فيهما الحياة «شعلة المعرفة المقدسة وقلعة الإنسان على الابتكار». كما عاد إلى تأكيد هذا المعنى فى افتتاحياته الموسيقية لبعض المسرحيات التى انفصلت عنها فيما بعد لتُعرف مستقلة فى فاعات الاستماع الموسيقى كافتتاحية «كورريولانوس» التى يصوّر فيها الصراع الوجدانى الذى اعتمل فى نفس كورريولانوس الحائق على روما لأنها لم تكافئه على انتصاراته بانتخابه عضواً فى مجلس الشيوخ فانطلق يستعدى الثروليين على بلاده. ونصوّر الافتتاحية لحظة درامية فى حياة كورريولانوس حين توجهت إليه أمّه فولومينا^(٧٥) على رأس وفد من سيدات روما تحاول أن تثنيه عن عزمه. وبعد حوار طويل يقتنع بضرورة التضحية بحياته فيلقى بنفسه من أعلا صخرة طاريا (فقرة ١٣٤ أمن التسجيل الموسيقى). ومرة أخرى يؤكد يتهوّن فلسفته التى تدور حول بطولة الإنسان فى افتتاحية «إيجمونت» التى تصوّر بسالة شعب كافع فى سبيل رفع الظلم عن كاهله، وتنتهى بإعدام الكونت إيجمونت بطل الوطنية وزعيم المجاهدين ضد حكم دوق ألبا الإسباني (فقرة ١٣٤ ب من التسجيل الموسيقى).

لقد ارتبط يتهوّن فى موسيقاه بأسمى الأهداف الإنسانية معبراً عن إيمانه بالحرية والإخاء والمساواة فى جميع نماذجه الموسيقية، مضياً الطريق أمام الإنسان للانطلاق فى ركب التقدم والارتقاء. على أنه قد استهجن الأحداث الدرامية الدائرة حول الوقائع الغزلية والحيانات الزوجية فى أوبرنى مونسارت «زواج فيجارو» و«دون جيوفانى» برغم إعجابه بهما، إذ رأى فيهما انجهاً معيماً من الناحية الأخلاقية، ولهذا جعل أوبراه الوحيدة «فيديليو» تنبض بوفاء «ليونورا» لزوجها فلورستان، فإذا هى تخوض مغامرة جريئة تخلصه من السجن وتنقذه من الإعدام. وكم تألق يتهوّن حين بعث الروح الكامنة وراء هذه الأهداف فى موسيقاه دون أن يلجأ إلى برامج تصويرية، فارتفع بموسيقاه دون إضعافها بإخضاعها لمقتضيات مشاهد تصويرية أو برامج خارجة عن سياقها الموسيقى وأفكارها الموسيقية المطلقة، وهو المنحى الذى يدعوه النقاد «روح يتهوّن» التى تجلّت بكل عفوانها فى سيمفونيته التاسعة والثى ابتغى قانجر. كما يذهب إرنست نيومان-نقل روحها إلى الأوبرا فإذا هو يتكر «الدراما الموسيقية».

وتُجسد السيمفونية الثالثة البطولة اللحظات المثيرة التى يمر بها البشر فى حياتهم، وتعكس صورة الصراع المرير بين الاتجهاات المتعارضة، بين السلبية والإيجابية، بين الاستسلام والتحدى، كما تُعلى من شأن انتصار الروح على المادة، والإرادة على الانهزامية، وانتصار الإنسان على القهر والقمع. وتجلّى معنى البطولة فى روحها وطابعها وفى الحانها ونسيجها الموسيقى ومعالجة أفكارها الموسيقية.

كما تتوازن حركاتها مع بعضها البعض بالرغم من استطرادها بما يجاوز طول حركات السيمفونيتين السابقتين. وتتميز التقييمات الفرعية لكل حركة بدقة التوازن بين بعضها البعض، وبالمضمون الموسيقى المكثف المنسق مع الحدود البنائية، وهو ما عجز عنه جميع مؤلفي السيمفونيات الرومانيين الذين ترسموا خطأ في ضخامة الحدود وفشلوا في إقامة التوازن بين حركات السيمفونية. وتختلف حركات السيمفونية الأربع عن نظائرها في السيمفونيتين السابقتين، إذ تتميز الحركة الأولى بطابع القلق الذي يتجلى في موسيقاها وبضخامة حدودها البنائية لنموذج الحركة السريعة للصوناتة بأقسامه الثلاثة: العرض والتفاعل والتلخيص، فإذا قسم التفاعل يشمل على مائتين وخمسة «مازورات»، كما طال ذيل ختامه حتى تحوّل إلى تفاعل ختامى استغذ مائة وأربعين مازورة، وهو ما دفع الأديب الفرنسى رومان رولان إلى وصفه بـ: «الجيش الهائل للروح الذى لن يتوقف حتى تغطأ أقدامه شتى أنحاء الأرض» (فقرة ١٣٥ من التسجيل الموسيقى). وتتضمن الحركة الثانية البطيئة «المارش الجنائزى» فكرة تمجيد البطولة، التى يُعدّ إدخالها في عالم السيمفونية المجرد أمراً فريداً وإن كان شائعاً في عالم التصوير والنحت والشعر والمسرح والأوبرا (فقرة ١٣٦ من التسجيل الموسيقى). على أن هذا التمجيد بعدة هنا مرثية مشبهة لبطل الإنسانية الذى يضحى بحياته في سبيل الأهداف السامية التى كافح في سبيلها باعتباره مثلاً للجماعة البشرية، فهو تعبير جماعى مطلق لا يقتصر على بطل فردى معين رغم ما تنطوى عليه كل خطوة تقديمية للبشرية من مأس فردية أو جماعية. وينبض الإيقاع الرصين في هذه الحركة وأنغام المارش المكتومة بما كانت البطولة تكابده في عصر يتهوّن والعصور السابقة عليه، وبالعذاب الذى عاناه سقراط وأضرابه واستشهادهم بأيدى مجتمعاتهم التى عجزت عن إدراك أهدافهم ورسالتهم، فإذا الموسيقى تبلغ في القسم الأوسط من هذه الحركة ذروة عنفوانها لتذكر المنعم بارتباطها بالبطولة الإنسانية.

ويحمل الجزء الثالث من السيمفونية اسم «كيرتسو» [أى الملحة أو الدعابة] تعبيراً عن نموذج الموسيقى الخفيفة النشطة الذى ابتكره يتهوّن وأدخله على صوناتة الأولى للبيانو وموسيقاه للحجرة، والذى يُعدّ استخدامه له بدلاً من المينويتو التقليدى إجراء ثورياً في عصره. وقد اكتشف بيرليوز في إيقاعات هذا الجزء النشطة إشارات مسرحية توحى باحتفالات المحاربين الإغريق حول أضرحة زعمائهم وقادتهم على نحو ما جاء «بالإلياذة». وقد استبدل يتهوّن الكيرتسو بالمينويتو، لأن المينويتو - رقصة النبلاء والأمراء - كانت ذات سرعة معتدلة تسمح لأفراد الطبقة الراقية بالحركة وتتيح لهم الرقص على إيقاعاتها. أما الكيرتسو فهو وإن كان يشبه المينويتو تماماً في بنائه إلا أنه يختلف عنه في طابعه وسرعته، إذ تبلغ سرعته ما يقرب من ثلاثة أضعاف سرعة المينويتو وهى سرعة لا يستطيع معها النبلاء الرقص بأجسادهم البدينة المترهلة، ومن ثم أصبح الكيرتسو الذى يرمز معناه إلى حياة الفلاحين البسطاء من

■ Coda . هى فقرة ختامية متميزة بمعالمها الواضحة عن البناء الموسيقى الأساسى تُضاف إلى نهاية العمل الموسيقى أو الحركة الموسيقية (م. م. م. ت.).

دعابة ومرح ومزاح أمراً مفروضاً على أفراد الطبقة الراقية كفنٍ موسيقى مستقل لا كفنٍ وظيفته الاستجابة لرغباتهم والخضوع لأهوائهم.

ويشمخ بناء الجزء الختامي وكأنه قوس نصر منيف تمرّ من تحت البشرية جمعاء متحررة متشبة بانتصارها. وقد استعار بيتهوفن لحنه من آخر رقصات موسيقى الباليه التي كتبها لمسرحية «پروميثيوس» وهو اللحن الذي صاغه في صورة تنوعات لليانو تمثل رقصة ريفية بسيطة لشدة ارتباطه بفكر بيتهوفن وتعبيره عن التفاؤل المرتبط بشخصية «پروميثيوس» نموذج الكمال الخلقى والفكرى والأهداف النبيلة، ولا غرو فقد صوّرت الأسطورة على أنه أول من تحدّى الآلهة فانتزع قسماً من الشعلة المقدسة بموقد الأوليمبوس ليُنير به أذهان البشر ويحرّرهم من آثار الجهل فأُنزلت به الآلهة أشد العقاب وأقواء، ومن ثم صار پروميثيوس رمزاً للطاقة الخلاقة. ويبدأ جزء الختام بجملته استهلالية ذات طابع ملتهب كتمهيد قوى للهيكل البنائي المستعار من قرار لحن باليه پروميثيوس، والذي يحدد المركز المقامى لجزء الختام الذي تدور من حوله التحويرات المقامية في الموسيقى. وهو يبدو أول الأمر في صورة تكاد تخلو من الهارمونية ولا يلبث أن ينضم إليه صوت ثان فثالث ثم رابع مع تزايد الوحدات الإيقاعية داخل المازورة الواحدة، وتستمر الموسيقى على هذا النوال سناً ومبعين مازورة يعود بها اللحن البروميثيوسى الأول ليطفو من جديد. وينطوى الختام على الصيغة الدائرية^(٧٥٥) لمجموعة من التنوعات المتفاوتة في الطول والمتعارضة مع بعضها البعض، فيمك بيتهوفن بهذا اللحن البسيط ولا يفتأ يجرى عليه تحولات ديناميكية تتراوح بين الخفوت والشدة كي يكشف عن أبعاد هذا اللحن الرائع بطريقته المعهودة وبقدرته الفذة حتى يصل إلى ذروة الانتصار النهائي للبطولة الإنسانية (فقرة ١٣٧ من التسجيل الموسيقى).

ومع أن ختام هذه السيمفونية لا يرقى - برغم طوله وضخامته - إلى الكمال الذي حققه بيتهوفن في ختام السيمفونيتين الخامسة والتاسعة إلا أن هذه الأجزاء الختامية الثلاثة هي أعظم ما كتبه بيتهوفن من نموذج الختام السيمفونى، متطوراً من ختام السيمفونية الثالثة إلى الخامسة ثم التاسعة. وكما تشترك ثلاثتها في وحدة المضمون وهي انبعاث روح التحرر الإنسانى، فهي تبدأ جميعها بما يشبه الألبان الشعبية المألوفة، فيبدأ ختام سيمفونية البطولة بلحن شائع من ألحان الرقص الريفى، ويبدأ ختام الخامسة بلحن المارش البسيط، ويبدأ ختام التاسعة بصورة نشيد سلس مترع بالحوية. ولقد بلغت هذه السيمفونيات الثلاث ذروة درجات الحماسة في بنائها، وعمدت إلى تغيير أسلوبها بالاتجاه إلى التنوعات العديدة، والإنسلاخ المؤقت عن صورتها الأصلية، والانتقالات الهارمونية بين مختلف المقامات الواسعة المدى، وتعدد التلوينات الأوركسترالية، فإذا هي تعبّر عن الجماعة البشرية كلها، وترسم بمختلف المستويات الموسيقية صورة عامة للحياة الإنسانية بأسرها، وهو ما تؤكده حركات الختام في السيمفونيات الثلاث (فقرة ١٣٧، وفقرة ١٣٨ من التسجيل الموسيقى). وعلى الرغم من هذا فإن ختام السيمفونية التاسعة

(فقرة ١٣٩ من التسجيل الموسيقى) يطالعنا بمصافة مدوية لموسيقى جدّ سريعة غير أنها لا تثبت غير زمن وجيز . وهنا يبدو بينهموثن وكأنه - بعد أن استنفذ قدرته على الابتكار في الأجزاء الثلاثة الأولى من السيمفونية - لا يزال غير مطمئن إلى ما حققه ، ويات عليه أن يمضى في رحلته المقدسة طارحاً جانباً ما يساوره من همّ وحزن ليستلهم في تعبيراته أحاسيس البهجة والغبطة فيوجز لنا ما سبق أن عرضه علينا في كل جزء من الأجزاء الثلاثة السالفة في بضع عبارات موسيقية ، ثم يسوق في إثر هذا التعبير الموجز عن كل جزء جملة موسيقية في أسلوب خطايى إلقائي تعكف على أدائها مجموعتنا التشيللو والكونترباص . وتمثل هذه الجملة الموسيقية مقابلاً يعارض به الجمل الثلاثة الموجزة ، فيبدأ بخشونة تعارض الجمليين الأولين ثم يفتح إلى النعومة في معارضته للجملة الثالثة في حركة موجزة وبطيئة . ويبدأ الإنشاد بصوت مغن من طبقة الباص منفرداً بقصيدة شيللر ، «نشيد الفرح» :

«إيه أيها الفرح.

يا لليل إليزيوم.

منك كان النور المقدس.

وبنارك القدسية تطهرنا.

وإلى محرابك معانا.

بك اجتمع البشرُ على إخاء،

بعد أن فرقتهم الأهواء

التي ورثوها شروراً عن الآباء.

وغداً الناس إخواناً

يُظلمهم جناحك الوداعان.

للملايين من البشر تنزع صدورنا.

وإليكُم - إخواننا - في العالم بأسره.

نُهدى قِبلتنا.

إن وراء قبة النجوم

أباً يحمل الحب لنا جميعاً.

ألا فليشاركنا فرحتنا.

من أصفى للناس جميعا قلبه،

واصطفى له من الصّبايا محبوبه.

ثم من كان ذا قلب ينفخ للعالم كله.

ولييق بعيداً عن مشاركتنا تلك الفرحة

ذاك القاصر من مشاركتنا هذا كله.

إن ما في الوجود أجمع من ودّ ونراحم

لكفيل بأن يعبّد الطريق إلى النجوم،

إلى النيب المجهول،

حيث ملكوت ربّ الأرباب.

والخلق أنى كانوا يرشفون الفرحة،

- خيارهم وأشرارهم -

من أئداء الطبيعة أنفسهم.

عند موطن قديمها بقفون،

تضمّهم جميعاً بمحبة،

محبة لا تصبو إلى خاية.

وتشملهم جميعاً بفرح،

فرح لا يُحرّم منه حتى الدود.

وجه الربّ لا يُبصره غير ملاك.

فيا ملايين البشر

اركعوا واسجدوا

بين يدي الخالق.

فيما وراء النجوم هرث

نظّموا إليه في علّاه

قانتين عابدين.

ليه أبها الفرح،
بك مار الكون،
منذ كان.
فمن أحضان الطبيعة الأبدية،
كانت انطلاقة الربيع.
ومن البراعم نَفَتَحَت الزهور.
و الشمس من عليائها
تُرسل سابل أشعتها
متوهجة بالبشر والفوز
وهي تشق دُروب الفضاء.
فلتختاروا دروباً مثل دروبها تشقونها
إذا شئتم أن تكونوا أبطالاً
سعداء بالفوز الذي تُحرزون».

شوبيرت

بعدَ فرائز شوبيرت من رسل الرومانسية اللامعين، وقد ألف جميع أنواع الموسيقى؛ ألف
السيمفونيات التي خلدت جميعاً، وألف الرباعيات الوترية وبقي حياً منها اثنتان أو ثلاثة، وحاول كتابة
الأوبرات والموسيقى المصاحبة للتمثيل المسرحي فلم يبق منها سوى "روزامونده"، لكنه كتب «الأغاني
الرفيعة» (٧٥٦) التي بقيت منها ٦٠٣ أغنية. وابتكر شوبيرت هذا النوع من الأغاني الذي يُطلق عليه اليوم
التقاد اسم الأغنية الفنية أو الرفيعة وهي في بنائها الموسيقى لا تتبع قواعد ثابتة في صورة نموذج معين،
وإنما يتبع فيها اللحن والموسيقى المصاحبة قصائد الشعر في معانيها الظاهرة والباطنة على حد سواء. أما
المصاحبة فهي مشاركة إيجابية لتوضيح المعنى ولهذا كانت الصلة بين الموسيقى وبين الشعر وثيقة إلى حد
بعيد حتى خلقت بينهما نوعاً من الألفة الخاصة، كما أقامت بينهما وحدة سيكولوجية. وهذا ما يجعل
لكل أغنية شخصيتها الموسيقية المختلفة عن الأخرى، وإن اشتركت جميعاً في بعض الصفات المميزة
لأسلوب شوبيرت وهي الجاذبية وثرأه الميلودية والإيقاع البسيط الذي يشبه إيقاع الأغاني الشعبية إلى
جانب الهارمونية السوية السلسلة التي يبدو أنه كان يُعدّها بالسليقة دون جهد أو اصطناع، وتطفئ على
هذه الصفات روح عاطفية فنية زاهرة بالحياة تتجلى في جميع أغانيه (لوحه ٧٣).

(لوحة ٧٣) شوبرت .



ومن هذه الأغاني الرقيقة قصيدة «ملك، الحور»^(٧٥٧) وهو ملك الموت في بلاد الشمال. للشاعر جوته، وقد صاغها شوبرت في روعة تهزّ الشاعر وتشدّ الوجدان (فقرة ١٤٠ من التسجيل المويقي):

مَنْ الفارس في هزيع الليل الأخير وسط الريح؟

أبّ وطفله الصغير بين ذراعيه في أمان

يشدّه إليه، يغمره بالدفء.

أى بنى...

لماذا تُخفى وجهك فزعاً؟

أبناء...

الا ترى ملك الحور بتاجه وردائه.....

• ترجمة بتصرف لصاحب هذه الدراسة.

بنّى، إنها سحابة ملونة...

أيها الغلام الرقيق، هلأ تبارى بالعباب شَيْقة؟

هناك الزهور اليانعة، ولك عند أمى وداء من ذهب

أبناءه ... أبناء

الا تبيّن حضور ملك الموت...؟

لا شيء هناك يا بنى سوى أوراق الشجر الذابلة ترلجف فى مهبّ الريح.

تعال أيها الطفل الرقيق، وسوف تسهر أميرات فانتات على راحتك.

سليهنّ معك، وراقصتك، ويغنينّ لك.

أبناءه، أبناء، الا تبيّن بنات ملك الموت...؟

لا شيء يا بنى هناك سوى شجرات هرمة يابسة.

أبناءه، أبناء، إنه يُمكنى... أغننى... أغننى...

اهتز جسد الأب، والجلود يركض كالريح،

والطفل الشاحب يُنه بين يديه...

وامام الباب توقّف الأب

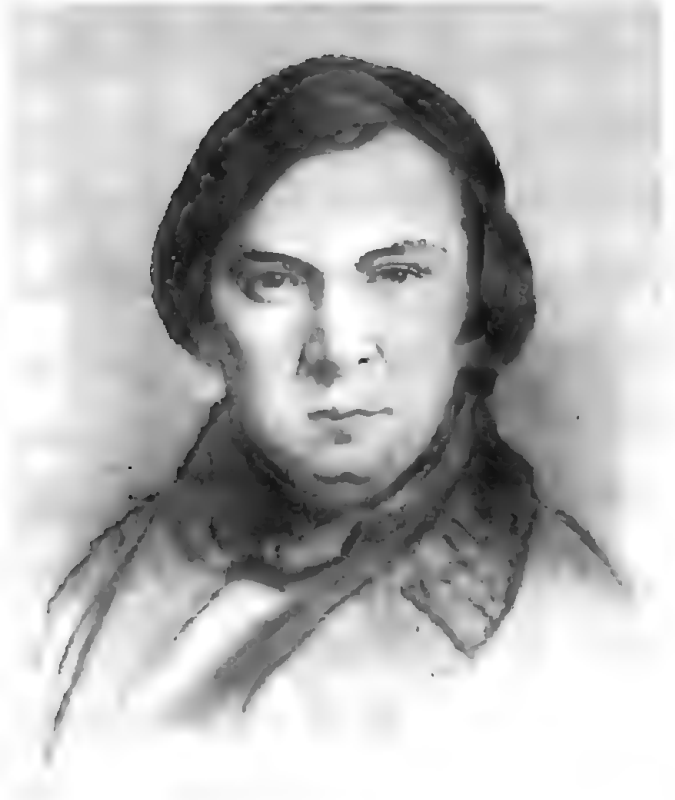
لامتًا يتضح بالمرق

لكن الطفل بين ذراعيه...

كان قد مات.....

شومان

وعلى حين اتبع شومان (لوحة ٧٤) نهج شوبيرت فى الأغانى الرفيعة اختلف عنه فى مجال
السيمفونية، إذ لم يلزم بالسيمفونية الكلاسيكية كإطار بنائى يحتوى المضمون الموسيقى الرومانسى بل
إن السيمفونية عنده تشبه القصة الخيالية فى طابعها الموسيقى وإيحاءاتها الخيالية. ومن هذه الناحية تعدّ
من القصص الرومانسية، شأنها شأن قصص هوفمان الزاخرة بالأساطير واليئابيع المسحورة وذكريات
أحلام الشباب، وهـ الأغان الكورالـ الدينية التى تُشد فى الكنائس، وخیالات الحب وأغنياته. كما فى
سيمفونية الراين رقم ٣، بصفة خاصة. وذلك فى صورها الواقعية المحسوسة إلى جانب تصوير المناظر



الطبيعية للغابات والمراعى والبساتين والأزهار حين يداعبها نسيم الريح العليل . ولا تشمل سيمفونيات شومان من جهة أخرى - على حد قول ماكس جراف - على جزء بطيء الحركة فى عظمة ما كان يكتبه بيتهوفن الذى تجذبه الخط الميلودى الطويل المتدفق من أول المقطوعة لآخرها مشحوناً بقوة تعبيرية بالغة التركيز عن الشاعر كما فى سيمفونيته التاسعة ، بل هو يصوغها فى هيئة مقطوعات قصيرة تشبه الموسيقى البثية «إنترميدزو»^(٧٥٨) ، ولقد أطلق هو نفسه هذه التسمية على الجزء البطيء الحركة فى سيمفونيته الرابعة ، وذلك لانطوائه على طابع يصور لحظة عابرة من خطرات الخيال (فقرة رقم ١٤١ التسجيل الموسيقى)

وكانت لشومان أهمية أخرى فى عالم الموسيقى لا تقل عن أهميته كمؤلف ، فقد كان يعمل بالصحافة ويرأس تحرير مجلة موسيقية تُعدّ مرجعاً للحياة الموسيقية المعاصرة له . ومن خلال نفوذه فى

• الموسيقى البثية هى مقطوعة موسيقية تنوِّس الأوبرا حيث يكون المسرح عندها لا أفراد فيه ، أو هى مقطوعة موسيقية قصيرة للفرز فى الكونسير (م.م.م.ت).

هذا المجال أدى خدمات جليلة للعديد من الموسيقيين المبتدئين ، وكان له الفضل في تقديمهم للعالم الموسيقى ، ومن بين هؤلاء الموسيقيين شوبان وبرامز ومندلسون الأشقاء الثلاثة الذين تربط بينهم سمات الموسيقى الرومانسية .



هكتور برليوز

ازدهرت صالونات باريس في منتصف القرن التاسع عشر بالشعراء وكتاب المسرح والصحفيين والنقاد والمهندسين والمعماريين والمصورين والمثاليين والموسيقيين والمفكرين الاجتماعيين والسياسيين ، فإذا هي تجمع بين الشاعر الألماني هاينريش هاينى والموسيقى الهولندية شوبان والموسيقى المجرى ليست ، (لوحة ٧٥) برليوز .



وبين فنانى فرنسا ومفكرىها من أمثال فيكتور هيجو وتيوفيل جوتييه ولامرتين وشاتوبريان وألفريد دى موسيه وألكسندر دوما وجورج صاند وسوللى پرودوم وأوجست كونت وسان سيمون، واصطفت المناقشات الفنية الدائرة بينهم بالخوض فى الشئون السياسية. على أن ظهور هيكتور برليوز^(٧٩٩) وسط هذه الصالونات المشحونة بالجدل الفكرى والسياسى كان دأوباً، فقد كان شاباً محتدم العواطف يملك صفات المؤلف الموسيقى العظيم وقائد الأوركسترا الفريد والصحفى اللامع وكاتب المذكرات الشخصية العالمى، استمد نبضاته الشعرية من عالمى الأدب والموسيقى لاسيما من مؤلفات جوته التى ألهمته مسرحيته «لعنة فارست»^(٧٩٠)، ومن شعر بايرون الذى ألهمه سيمفونيته للفيولا والأوركسترا «هارولد بايطاليا»^(١٨٣٤)، ومن كوميدى دانتى الإلهية التى رفع من شأنها فى «قداسه للموتى»^(٧٩١)، ومن المنجزات الموسيقية لكل من جلوك وفيرير وبيتهوفن. وعاش برليوز تجربة حب نادرة اختلط فيها الحلم بالواقع حين وقع فى غرام الممثلة الأيرلندية هنريتا سميتون^(٧٩٢) التى كانت تلعب الأدوار النسائية الرئيسية فى مسرحيات شكبير بإحدى الفرق الهامة التى زارت باريس عام ١٨٢٧، وعاش أسير حب هذه المرأة التى كان يرى فيها أنشئ نادرة الوجود تجمع بين ملامح شخصيتى «چولييت» و«أفيليا»، وأوشك على الانتحار فى لحظات يأسه من الزواج بها، غير أنه ما لبث أن اكتشف فيها بعد اقترانه بها نموذجاً عادياً بعيداً عن الصورة الشاعرية التى رسمها خياله المشوب، ومع ذلك فقد ألهمته هذه التجربة «سيمفونيته الخيالية» التى عُرِفَت أول مرة فى عام ١٨٣٠ (لوحة ٧٥).

وقد ضمنَ سيمفونيته عدّة أفكار اقتبسها من البيئة الموسيقية الأدبية التى عاش بينها فى باريس، إذ استمد فكرة الانتحار بتعاطى الأفيون. كما أشار فى البرنامج التصويرى الذى نشره مع سيمفونيته. من كتاب دى كوينسى «اعترافات مدمن أفيون إنجليزى» فى ترجمته الفرنسية التى نهض بها ألفريد دى موسيه. ويُعدّ أسلوب موسيقى جزئها الأول السريع المضطرب الفياض بمقدمة البطيئة الحركة استمراراً لأسلوب بيتهوفن (فقرة ١٤٢ من التسجيل الموسيقى). وقد استخدم لحناً يرمز إلى «فكرة ثابتة» يذكر بمحبوبته كلما أراد الإشارة إليها فى السياق الموسيقى، كما أشاع الوحدة بين أجزاء السيمفونية كلها بتكراره، وعبر عن التسلسل الدرامى للأحداث كما يبدو فى برنامج السيمفونية التصويرى بتغيير صور هذا اللحن ومشتقاته فى كل مرة يظهر فيها، وتقديمه المضمون المناسب لرسم صورة الشخصية الدرامية وسط الظروف المحيطة بها من خلال إحياءات موسيقية.

ويبدأ الجزء الثانى من السيمفونية «الحفل الراقص» برسم صورة سريعة لجو الحفل وما يدور فيه من صخب وضجيج من خلال أنغام راعشة من التورتريات توحى بتزاحم المدعوين، بينما تؤكد الصورة أنغام آلتى هارب تليها موسيقى رقصة «الفالس» الشهيرة وقتذاك وتؤديها مجموعة من التورتريات وآلتا فلوت وفلوت صغيرة تصاحبها آلتا هارب، ثم يتوقف العزف فجأة ليبدأ «لحن الفكرة الثابتة» الذى يوحى بحضور «محبوبته» الحفل الراقص، ويفلب على الموسيقى طابع أثيرى إيحاًء بالجو الخيالى الذى يعيشه المؤلف.

ويرسم الجزء الثالث «المشهد الريفي» صورة خيالية لأمية صيفية في الريف ينصت فيها الفنان إلى زمماري راعيين وإلى حفيف أوراق شجر يداعبه النسيم، فتغمره السعادة والطمأنينة وينطلق خياله حتى تظهر محبوبته فيعرف فؤاده ابتهاجا ويهتز قلبه في عصف. وتنقل لنا الموسيقى كآبة خفيفة تسولي عليه فناءً إن كانت حبيته قد خاتته في غيبته. ويختم أحد الراعين هذا الجزء عازفاً على زممار الكورنو الإنجليزي لحنه الريفي الهادئ، في حين تميل الشمس نحو المغيب وسط قصف الرعد الذي يأتي من بعيد موحياً بالعاصفة التي تعتمل في قلب الفنان المؤلف، ثم تخفت الموسيقى محركمة وحشة العزلة والتوحد إلى أن يخيم الهدوء مع آخر نغمة من أنغام الوترية الخافتة.

ويمثل الجزء الرابع «الميرة نحو القصاص»، وهو مارش ذو طابع دكن تخيل فيه المؤلف أنه قتل حبيته بعد أن اكتشف خيانتها وأنهم يقودونه إلى المقصلة. ويقال إن برليوز قد استمد في ذهنه وهو يكتب هذا المارش صورة الشاعر الفرنسي الشهير أندريه شينيه الذي أعدم بالمقصلة أثناء فترة الحكم الإرهابي على يد روبير خلال الثورة الفرنسية. ويطلق لحن الفكرة الثابتة الذي يشير إلى المحبوبة في صورة ساخرة ترسمها الكلارينيت الصغيرة الحادة الصوت، ثم يتوقف اللحن فجأةً ونستمع إلى ما يوحى بسقوط رأس القاتل التي فصلتها المقصلة وسط دمدمة الطبول وجلبة الأوركسترا وصخب الجماهير التعطشة للدماء فرحة مهللة بإعدام القاتل.

ولا يختم برليوز موسيقى هذا الجزء في صورة هارمونية متألفة بل في صورة التنافر والتوتر اللذين يفرضهما منطق السياق التصويري، حتى إذا انتقل إلى الجزء الختامي لم يُعن بإعادة الهدوء والصحو والطمأنينة بعد عصف الزوابع بل عُنَى بمنطق السياق فإذا هو يقدم الختام في صورة كابوس مرعب أطلق عليه هو نفسه اسم «ليلة مع السحرة والشياطين» حاصرته فيها صرخات المخلوقات المرعبة وضحكاتنا الناشزة، وتبدت له محبوبته في صورة بشعة قبيحة بعد أن انضمت إلى زمرة الشياطين والمعرّبين، وانطلقت بعدها دقات الأجراس الجنائزية، واتخذ لحن نشيد «يوم الغضب» الجنائزي صورة هازلة يرقص على إيقاعه السحرة والشياطين. وتنقسم موسيقى هذا الجزء الختامي إلى ثلاثة أقسام واضحة: يتمثل القسم الأول في أنغام زاعقة من الفلوت الصغير والفلوت والأوبوا تصاحبها دقات متواصلة من طبول التنبال تُعزف مرتين، وتتقل حركة الموسيقى بعدها من البطء إلى السرعة حيث نسمع لحن «الفكرة الثابتة» وسط جلبة السحرة والشياطين، ولعله أراد تصوير محبوبته هنا في صورة الشيطان الساحر أو لعله أراد إبراز هول سحرها، وقد بعث ظهورها على هذه الصورة الرعب في نفسه فارتفعت صرخاته المحمومة التي عبرت عنها أنغام الفلوت الصغيرة والفلوت والأوبوا الصارخة. ويبدأ القسم الثاني -الذي دون عليه برليوز في الكراسة الموسيقية عبارة «من بعيد»- بدقات الأجراس الجنائزية الممهدة لنشيد «يوم الغضب» في صورته الهازلة التي تؤديها آلات توبا (أضخم الأبواق وأغلظها صوتاً). وصور برليوز هذا

النشيد الجنائزى الوفور الذى تتضمنه طقوس الكنيسة الكاثوليكية فى صورة ساهرة بما أحاطه به من جلبة وعريضة شيطانية . وانتزع برليوز هذه الصورة الساهرة من ميلودية النشيد الأصلية وأضافها هنا لإضفاء جو الحزن والأسى والاكئاب وتحريك الإحساس بالموت .

وكم أثار هذا التشطير الموسيقى للنشيد الدبنى الكثير من الجدل والتعليق أيامها ، فوصفه شوبان بأنه أحد الأساليب الساهرة التى لجأ إليها الفنانون الرومانيون الذين ينظرون إلى الحياة بنفس النظرة الجادة التى ينظرون بها إلى الموت ، ولعل فى تسمية دانتى لجحيمه البشع بالكوميديا الإلهية ما يجيز لبرليوز أن يضمّن كابوسه الشيطانى «نشيد يوم الغضب» الدبنى ، كما فعل جوته من قبله حين جعل شيطانه ميفيستوفيلس عالماً بالطقوس الدينية فإذا هو يترنم هامساً بنشيد «يوم الغضب» فى أذن مرجريت وهى تنصت إلى إنشاد المرتلين فى الكنيسة ، وهو المنظر الخالد الذى سجله ديلاكروا فى لوحته الشهيرة المطبوعة على الحجر (٧٦٣) .

ويحمل القسم الثالث من الجزء الختامى للسيمفونية اسم «دائرة رقص السحرة» وهو الاسم الذى أطلقه ثيكتور هيجو على قصيدته التى تتناول الموضوع نفسه . ويبدأ بجملته راقصة ورددت فى القسم السابق ثم اكتملت هنا فى صورة رقصة «دائرية» ، وتتألف من أربع مازورات يتخذها برليوز موضوعاً لفوجة تتلاحق خطوطها بأداء تولىفات مختلفة من الآلات تبدأ بمجموعة تشيللو وكوترا باص ثم بمجموعة فيولا ، تلوها مجموعة فيولين وفاجوت ، وتنتهى بمجموعة آلات نفخ خشية وكورنو . وقد خرج برليوز بهذه التولىفات عما هو مألوف فى كتابة الفوجة من مجموعات آلات متجانسة ، وذلك بإدخال عنصر التلوين الأوركستراالى المتعدد الطوايع على استعراض الفوجة الذى كان يُصاغ من قبل وفق نظام صارم ، كما أضاف برليوز تكوينات أخرى من الطوايع الصوتية مع تنوعات ميلودية وكروماتية [ملونة] استطردية للحن الذى اتخذ موضوعاً للفوجة .

وقد أثار برليوز إعجاب عشاق الموسيقى بعظمة هذا الجزء من السيمفونية الذى كُتب وفق القواعد البنائية المحددة ، ونسجه من لحن الرقص الشَّجَى الشَّجَى دون أن يؤثر ذلك على مقومات التعبير الموسيقى العام فى السيمفونية أو مقاصد المؤلف وبرنامجه التصويرى . غير أن لحن نشيد «يوم الغضب» ما يلبث أن يعود إلى الظهور ثانية بعد أن تبلغ موسيقى الفوجة ذروتها بدخول الوترينات بأسرها فى الأداء فينخرط فى نسج الرقص الحزين . وهو موضوع الفوجة . حتى نهاية السيمفونية .

وقد اتخذ المؤلفون الموسيقيون من نشيد «يوم الغضب» بعد استخدامه فى هذه السيمفونية رمزاً لما يحرك الانقباض أو يوحى برهبة الموت كما مرّ بنا ، فإذا لبثت يستخدمه فى مقطوعته للبيانو والأوركسترا «رقصة الموت» ، وإذا ما لريستخدمه فى سيمفونيته ، وراخمانينوف فى إحدى التنوعات

على لحن لاجاني للبيانو والأوركسترا، وأوتورينو ريسيجي في الجزء الثاني من متتالية انطباعات برازيلية الذي يصور حديقة «بوتانتان» التي تُربى فيها الأفاعى لأغراض طبية.

كانت السيمفونية الخيالية نموذجاً بارزاً في نموذج السيمفونية لأنها وثقت الرابطة بين أجزاء السيمفونية ودعمتها عن طريق برنامج تصويري يتمثل في تكرار ظهور لحن معين أطلق عليه بربوز اسم لحن «الفكرة الثابتة»، ثم سمّاه بعد ذلك كل من ليست ويزار فرانك «الملحن الدوري» (لوحة ٧٦).



(لوحة ٧٦) صورة ساخرة للموسيقى الفائد الصحفي مكتور بربوز سجل فيها الصور كل صفات الفنان وجوانب شخصيته المتعددة





سيزار فرانك

تعرضت السيمفونية منذ منتصف القرن التاسع عشر لخطر فقدان مركز الصدارة الذي احتلته في عصر بيتهوفن ، ونظر إليها المؤلفون الجدد من أمثال برليوز وليست وفاجنر نظرتهم إلى ما هو بال عتيق ، ولم يهتموا إلا بالسيمفونية التي تنطوي على أفكار وصفية أو تلك التي تأخذ شكل الدراما الموسيقية ، على حين تصدّى للدفاع عنها المؤلفون المحافظون من أمثال برامز وبروكنر وتشايكوفسكى ، وإذا كان الأولان قد استطاعا حصر مشاعرهما الرومانسية الفياضة في نطاق البناء الكلاسيكى الصارم فقد خرج عنه تشايكوفسكى في سيمفونيته السادسة الحزينة . على أن التجديد الهام الذى طرأ على نموذج السيمفونية خلال هذه الفترة هو نموذج «الصيغة الدائرية» الذى شغف به سيزار فرانك خاصة (لوحة ٧٧)والذى يربط بين أجزاء السيمفونية كلها بتوحيد الحانها الأساسية ، بانطلاق لحن غير متوقع في مواضع مختلفة من أجزاء السيمفونية ليؤكد ارتباط أجزاء السيمفونية وتوحيدها ، أو في اشتقاق

موضوعات السيمفونية الأساسية من ألحان قصيرة تتغير صورها مع تقدم سير الموسيقى حتى يتحول اللحن التمهيدى البسيط فى الجزء الأول إلى ميلودية أساسية فى جزء «الكيرتسو» وفى كل من الجزء البلى والختام. وفى (الفقرة ١٤٣ من التسجيل الموسيقى) مثال للون آخر من مؤلفات سيزار فرانك يجمع فيه بين الغنى المنفرد والكورال والأوركسترا بمقدرة مذهلة، وذلك فى عمله الضخم المسمى «التطويات»^(٧٦٤)، والذي هو أقرب ما يكون إلى الأوراتوريو.

وتتخذ هذه «التطويات» من عبارات الإنجيل النواة التى تبنى عليها، بيد أن نصها قصرت عن الارتقاء إلى مستوى النص الإنجيلى وأهدرت ما ينطوى عليه من قيمة كبرى إهداراً يتخطى جميع حدود التصور، فإذا كلود ديبوسى يتناول النصوص اللفظية بالنقد اللاذع فيصفها بأنها صور تافهة قد تثبط همّة أشد الناس حماسة للمسيحية. وكان من الضروري أن يتناول هذه التطويات عبقرى ورع مثل سيزار فرانك حتى يشع فيها - برغم هبوط قيمتها الأدبية - بسمّة من البسات المشرقة التى ترسمها موسيقاه. على أن سيزار فرانك لم ينبج من بعض النقد الذى وجّه إلى السيدة «كولومب» مؤلفة نص قصيدة التطويات، ذلك أنه أنطق الشيطان والكفرة بالغناء فى الأوراتوريو بأسلوب أوبرا الإخراج الحافل^(٧٦٥)، وإن كانت تغفر له تلك السقطة الأنعام الملائكية التى تتخلل الأوراتوريو والتى لا يملك المستمع حيالها إلا الاندماج المتعاطف الذى يذكى فيه التطهر النفسى.

ويشتمل الأوراتوريو على تصدير وثمان تطويات، ويبدأ التصدير بخليّة لحنية «موتيف» ذات إيقاع مؤجّل^(٧٦٦) تعكف على أدائها مجموعتنا الفاجوت والتشيللو معاً ويُستشف من سياق الموسيقى أنها ترمز للمسيح، وعلى ذلك إنشاد مغن من طبقة التنور يستعيد هول الشرور التى أختت البشرية فى عصر المسيح، وسرعان ما يتطلّق فى مواجهة القيولينات لحن مضاد^(٧٦٧) يساند الوحدة اللحنية الرامزة للمسيح كما يدغم كوروس الملائكة حين ينشد «بارك الله فيمن يُحى الأمل»، فيتألق فى هذا اللحن صوت السماء المنوط به عزاء البشرية عوضاً عن هذه الشرور، والذي سيأخذ المرتّل بعد قليل فى الإعلان عن قرب ابتلاجه.

وتدور «التطويات» حول موعظة الجبل، وهو الاسم الذى يُطلق على الحكّم التى ألّفها السيد المسيح حين صعد الجبل وتقدم إليه تلاميذه فإذا هو يشرع بوعظه إياهم، حيث تبدأ كل حكمة بكلمة «طوبى ل...». Beati. ويقدم القسم الأول من التطويات موعظة المسيح: «طوبى لمن صفت أرواحهم مُعلى من شأن النية الروحانية والمحبة الكلية، منذاً بزيغ السعادة النابعة من المتع المادية.

ويشع فى القسم الثانى الأسى من استحالة بلوغ السماء ومن شرور الأرض وحيرة الأفئدة وتقلب الرياح إلى أن تبدّد كلمات المسيح: «طوبى لمن لا يبتون أسرى ما يملكون».

ويمجد القسم الثالث «الآلم» المتمثل فى اليتم والفراق والعبودية وقصور الفكر عن إدراك الحقيقة، حيث نستمع إلى صوت المسيح معزياً «طوبى لمن يكون» (فقرة ١٤٣ من التسجيل الموسيقى).

ويتدفق القسم الرابع فى صورة مقطوعة سيمفونية يصاحبها مغن يشد العذل والحقيقة فى عالم تراكتت فيه الشرور، فتعزينا كلمات المسيح: «طوبى لمن يتضورون جوعاً وهم يشدون الحق والجمال، فيكون لهم من جوعهم الخبز الذى يأكلون، ومن ظمئهم الماء القراح الذى يشربون».

ويثور المظلومون على ظالمهم فى القسم الخامس، ويتدخل المسيح ليحول بينهم وبين الانتقام قائلاً: «الضعفاء وحدهم هم الذين يقتصرون لأنفسهم، والقوى النفس يعفو ويصفح، وإنه لشرف لمن أودى أن يصفح» وهو ما يمثل الصدى للعظة القائلة: «طوبى للرحماء، فإن الرحمة ستكون من نصيبهم».

ويستدح القسم السادس الطفولة والبراءة والطهر والصفاء، ويسخر من الزيف والرياء مردداً كلمات المسيح: «طوبى لمن طهرت قلوبهم لأنهم سيكونون غير بعيدٍ من الله».

ويغنى الشيطان وأعوانه فى القسم السابع نشيداً فى تمجيد الشر، غير أن أصوات الخير تملو مع صوت المسيح وهو يردد: «طوبى لمن يشدون السلم».

وفى القسم الثامن يطل الشيطان من جديد رافضاً الاستسلام لقوى الخير، لكن قوى الخير تنتصر مرددة العظة القائلة: «طوبى لمن يقعون فريسة لغيرهم، فسوف يؤتون حقة الخطو، وسوف يُرزقون أجحة».

ويختتم الملائكة والقديسون الأوراتوريو مرددين أناشيد النصر.



فريدريك شوبان

كان شوبان كسائر مهرة العازفين على البيانو فى عصره قد كرس ما جادت به قريحته من نفحات الابتكار الموسيقى لهذه الآلة، لكنه تميز عنهم بفتح آفاقاً جديدة واسعة المدى وابتكاره لغة فنية جديدة للبيانو أثراها بإمكانيات لا حصر لها فى التعبير الموسيقى بهذه الآلة. ولا تنقيد أغلب مؤلفاته بخطة بنائية محددة بل تمنح نحو المرونة والحرية فى بنائها، ويخضع الإطار البنائي فيها فى أغلبه للمضمون الموسيقى حتى يُطلق شوبان العنان للإمكانات الموسيقية لإيضاح المعانى التى يقصدها. وإذا كان هذا الأمر يسير التحقيق فى الصور الموسيقية القصيرة فقد جاءت معظم مؤلفاته للبيانو قصيرة. ولم يكتب غير عدد قليل من المؤلفات ذات الحدود البنائية الضخمة. وتطغى على جميع مقطوعاته سماته الأسلوبية العامة، وهى الميلودية الناعمة المشتملة على الزخارف على نحو يماثل الفناء الأوبرالى الرخيم الإيطالى^(٧٦٨)، لكنها مع ذلك زخارف ترى فى جذور الميلودية كى تستكمل معناها وليست لمجرد الاستعراض الفنى الذى يتيح لعازف البيانو أن يكشف عن مهارته الفنية فى الأداء فحسب على غرار الفناء الأوبرالى الرخيم الإيطالى، كما تبلغ مبتكراته الهارمونية من المرونة درجة تناسب أدق ظلال التعبير الموسيقى (لوحة ٧٨).



ومن أبرع مبتكراته من المقطوعات القصيرة «اللياته»^(٧٦٩) فهي بمثابة سجات خياله وحيداً مع أشجانه في حجرته بما يجعل طابع الرومانسية الحزين والخيال الشعري يفلب عليها جميعاً. ومن العبث أن نحاول تلمس تصويرات أو أوصاف معينة لأى منها فهي جميعاً ذات طابع عام يعكس تهويماته الشعرية، تترى في ذلك أشجانه الغرامية أو شعوره برهبة الموت أو حنينه إلى وطنه. فلا يستطيع أحد أن يتكهن بأن «ليلة» معينة تصور أساه أمام تدهور صحته وتوقعه قرب نهايته أو أنها تصور أساه لافتراقه عن محبوبته أو حنينه إلى وطنه. لهذا ينبغي أن ننظر إلى الليالي على أنها خواطر سائحة وردت على قريحة مؤلف في لحظات متفرقة واستولت عليه أثناء إبداعه (فقرة ١٤٤ من التسجيل الموسيقى).

پاجانینی

أما پاجانینی (١٧٨٢ - ١٨٤٠) فلم يكن من المؤلفين الذين أحدثت مؤلفاتهم ثورة في التأليف الموسيقى بما حملته من مبتكرات ميلودية أو هارمونية أو مستحدثات في الأوزان الإيقاعية أو التوزيعات الأوركسترالية أو من اكتشفوا آفاقاً جديدة في ابتكار النماذج البنائية الموسيقية، بل لقد انحصرت ابتكاراته الغفة في إطار الموسيقى العملية، أعنى الأداء الموسيقى وبخاصة في تجديد أساليب العزف على القيول (الوحة ٧٩). ولقد أعرض پاجانینی عن كل الأساليب المتبعة في العزف على القيول حتى أيامه - والتي كان قد فرغ من وضع أصولها تارینى^(٧٧٠) وکیونى^(٧٧١) - وإذا هو يسلک طرقاً أخرى وعرة محفوفة بشئ الصعاب الفنية المعصبة على العازفين في عصره حتى دعوه «شیطن القيول» بعد أن ابتدع طرقاً وحركات تبدو خيالية في بهلوانيتها وفي الأصوات العجيبة الصادرة عنها. وكان من الطبعی أن يتعكس أثر كافة هذه المبتكرات على طريقة العزف على جميع الآلات الوترية القوسية، وأن يستغل هذه الآثار بعض كبار المؤلفين للأوركسترا من اهتماموا بابتداع الطوايع الصوتية لتدعيم ميلهم إلى التلوین الأوركستراالى المتعدد الوحدات مثل برلیوز الذى تأثر بأساليب پاجانینی إلى حد كبير لاسيما في مقطوعته السيمفونية الشهيرة «هارولد فى إيطاليا». ولقد نهض پاجانینی بتنمية العزف على أكثر من وتر واحد في آن معاً، فاستطاع بذلك أن يقوم في الوقت نفسه بعزف اللحن ومعه لحن المضاد على القيول المنفردة، كما تمكن أيضاً من الإحياء بالهارمونية الكاملة للمقطوعات التى ابتكرها لتعزف على القيول المنفردة دون الاحتياج إلى عزفها من إحدى آلات المصاحبة كما هو الحال في مقطوعاته بعنوان «النزوات»^(٧٧٢) الأربع والعشرين التى كتبها لهذه الآلة المنفردة. والواقع أن هذه المقطوعات بصفة خاصة هى التى أذاعت شهرته وأثرت في عازي القيول من وقته حتى عصرنا الحالى، كما أثرت أيضاً في بعض كبار المؤلفين مثل فرانز لیست وشومان وبرامس وراخمانینوف، وهى من المؤلفات القليلة التى



(الوجه ٧٩) باجانبی.

٢٩٢

مجموعه آثار
شماره ١٩٩.

نشرت إبان حياته . وبسبب استحالة أدائها من عازفي الفيوليه في عصره اعتقد هؤلاء بأن مؤلفها قد مته الجان وأنها من المؤلفات الشيطانية ، إلا أن كبار العازفين في أيامنا قضوا على تلك الخرافة بعد أن ارتقى تدريس العزف الموسيقي عامة والعزف على الفيوليه خاصة .

وتعد أهم مقطوعات النزوات «الكاهرشيو» المقطوعة الأخيرة من السلسلة رقم ٢٤ من مقام «لا» صغير ، وهي التي أثار لحنها إعجاب كل من شومان وبرامس وراخمانينوف . فبعد عرض اللحن الأصلي فيها بحزبه نجد باجاني يقيم عليه إحدى عشرة صيغة من التنوعات تتناول كل ما يدور بخلد الفنان من تنوع على هذا اللحن في حدود الطاقة الاستعراضية للعزف على الفيوليه المنفردة ، كما يستعرض فيها شتى أنواع الحركات البهلوانية في العزف . وكافة مقطوعات «الكاهرشيو» ذات بناء طليقي لا يتقيد بصورة نمطية محددة بل ينساب متدفقاً كالفانتازية والبادرة (٧٧٣) والتصدير الموسيقي (٧٧٤) (فقرة رقم ١٤٥ من التسجيل الموسيقي) . وتقابل «نزوات» باجاني تصديرات «بريلود» دييوسى على البيانو في حرية البناء ، وإن يكن الفارق بين مضمون كل منهما كبيراً ، فعلى حين أن تصديرات دييوسى صور شاعرية لانطباعات متعددة، تقف «نزوات» باجاني أساساً عند حد استعراض المهارة الفارقة في آلية العزف على الفيوليه . ومع ذلك فإن «النزوات» مع اعتبارها نقطة تحول هائل في فن العزف على الفيوليه إلا أنها تتضمن ألحاناً ساحرة رغم عدم اتسامها بالعمق . وتمثل (الفقرة رقم ١٤٦ من التسجيل الموسيقي) قطاعاً من الحركة الأولى من كونشرتو الكمان رقم ١ لباجاني نلس فيها كل إمكانات هذا المؤلف في الكتابة للفيوليه بمصاحبة الأوركسترا .



فرانز ليست

قامت الحركة «الرومانية» في الموسيقى بثورة على الأوضاع والأنماط المحددة الصارمة التي سادت العصر الكلاسيكي والتي كان من أهمها السيمفونية التي تنشأ الأفكار العامة المطلقة (٧٧٥)، ومضى الموسيقيون الرومانيون يخاطبون مشاعر الإنسان أميرة صراعها الوجداني مع تصاريف الحياة ، ومن ثم لجأوا إلى ربط موسيقاهم ببرامج شاعرية أو أدبية أو وصفية . وهكذا حلت الفوائد السيمفونية مكان السيمفونيات الكلاسيكية ، بل إن السيمفونيات القليلة التي كتبها الرومانيون قد ارتكزت في مضمونها على مثل هذه البرامج الوصفية والشاعرية . وبمعنى آخر فإن المقارنة بين الموسيقى الرومانسية وبين الموسيقى الكلاسيكية هي مقارنة بين الموسيقى الرومانسية ذات البرامج التي تعكس مشاعر الفنان وأحاسيسه الذاتية أو التي تصور أحداثاً خارجة عن البناء الموسيقي ذاته ويكون تصويرها من خلال المؤلف ذاته ، وبين الموسيقى المجردة الموضوعية التي ينبع جمالها من دقة التناسق وروعة البناء وترابط أجزائها وتوافقها مع القواعد المعترف بها للتأليف الموسيقي والتي تخدم العمل الموسيقي ذاته .

والى جانب مهارة فرانز ليست الفائقة فى العزف على البيانو واستحدثاته أساليب فنية بارعة فى العزف عليه حتى أصبح يُعدّ بحق مؤسس المدرسة الحديثة فى العزف على البيانو فقد كان مؤلفاً موسيقياً عظيماً تركت مؤلفاته أكبر الأثر فمن عاصروه أو جاءوا من بعده (لوحات ٨٠، ٨١، ٨٢).

ولفه الموسيقى وجهان: الأول الرومانسية المجرية والآخر الرومانسية الفرنسية. ولا تتمثل الرومانسية المجرية فقط فى مجرد تأليفه عشرين من «الرايسوديات» المجرية للبيانو، وإنما هى أيضاً فى محاولته ابتكار أسلوب مجرى للموسيقى. ولجد آثار هذه المحاولة متشرة فيما يتجاوز المائة من مؤلفاته للبيانو التى استخدم فيها الأسلوب المقامى الذى يتبعه جماعة «التزيجان» أو الغجر بالمجر فى موسيقاهم الشعبية. وأما الرومانسية الفرنسية فقد أخذها عن برليوز عندما اتبع أسلوب القصيدة البيحفونية - بدلاً للبيحفونية الكلاسيكية عند الرومانسين -، ذلك النموذج الذى يتجاوب كل التجاوب مع المقاصد

(لوحة ٨٠) فرانز ليست.





الأدبية والمشاعر المتدفقة التي لا يمكن أن تخضع لإطار البناء السيمفوني المحدد لأنها تثير الاضطراب في مثل هذا الإطار مما يجرده تماماً من المعنى الذي يضيفه عليه اسمه . وأخذ عنه أيضاً «اللحن الدائري» المتكرر الذي يصل بين أطراف القصيدة السيمفونية ويدل على فكرة أو حدث أو شخصية في البرنامج التصويري للموسيقى . غير أن ليست قدّم ابتكاراً آخر هو قيام القصيدة على لحن واحد يتكرر في عدة صيغ دائمة التحول في صورتها ومقاماتها ليعبر بذلك عن الأطراف المختلفة للقصة التي ترويها القصيدة أو الأوصاف المتعددة التي تَرُدُّ بها ، ولذلك أطلق عليه اسم «اللحن المتحول» (٧٧٦) .

والواقع أنه يصعب علينا أن نقطع بالحكم فيما إذا كان لست قد اقتبس فكرته حقيقة عن لحن «الفكرة الثابتة أو المتحوّلة» من برليوز أم فاجنر أم أنه سبقهما إليه ، إذ ليس هناك دليل تاريخي يحدد

السبق الزمنى لأى منهم، فلربما كانت فكرة مشتركة خطرت لثلاثتهم فسمّاها برليوز «الفكرة الثابتة أو المستحوذة» ودعاها فاجنر «اللحن الدال» وأطلق عليها لست اسم «اللحن المتحوّل». وفى الحق إنها ثلاث مسمّيات للدلول واحد ولو أن كلاًّ منهم يختلف عن الآخر فى طريقة تطبيقها. ولقد كتب لست إثنى عشرة قصيدة سيمفونية تمثّل الجزء الأكبر من مؤلفاته الأوركسترالية وأهمها قصيدته المسمّاة بـ «التصديرات أو المقدّمات» التى تكشف عن كل سمات أسلوبه، وهى تترسّم خطى بعض أبيات اختارها من إحدى قصائد لامارتين التى تحمل نفس العنوان.

البيت حياتنا إلا سلسلة من المقدمات

لذلك الشيد المجهول

الذى يَهْزُ الموت أولى نبراته المهيبة؟

الحب هو إشراقة القجر فى كل حياة.

لكن ألا ترى معى،

أنه بعد نشوة السعادة الأولى

يتحول إلى مواسف تذرو أوهامه الجميلة.

دعنى أسألك،

أين تلك الروح التى تخرج من إحدى هذه العواصف مظلة بالجراح،

ثم لا تنزع إلى الريف تنشد فى سكينة السلوان؟

على أن الإنسان ما يكاد ينفو

فى أحضان هدوء تمنحه الطبيعة إياه،

حين يهرع آخر الأمر إلى مواطن الخطر،

متجياً لنداء الحرب.

وفى قلب المعركة يشرّد وعيه الكامل

ويستجمع كل طاقاته من جديد^٣.

لقد بحث هذا البرنامج التصويرى الحياة فى موسيقى قصيدة لست السيمفونية بما ينض به من مشاعر جياشة فى لحظات الحب الذى يمثل غايته الكبرى، ثم فى لحظات الصراع الذى اتخذ منه هدفه المثالى والذى لا مفر للإنسان من أن يصادف خلاله بعض الهزائم، وما يعقبها من لحظات ينزع فيها المرء



(لوحة ٨٢) دانهاوز: فرانز ليست يعزف على البيانو، بينما تفتش الأرض عند قدمي ماري داجولت وتجلس جوزيف صاند في زى الرجال على مقعد وراه، وبالقرب منها الكسندر دوما، ومن ورائهم فيكتور هوجو وباجاتيني وروسيني. فينا ١٨٨٠

إلى الطبيعة محاولاً استعادة توازنه الروحي في وحدته، وأخيراً في عودته من جديد إلى حلبة الصراع ليحقق النصر النهائي منحيًا كل العوائق والصعاب.

لقد وفق ليست إلى جعل موسيقى قصيدته السمفونية مطابقة للحالات الشعورية الأربع التي تضمنها برنامجه التصويري (فقرة ١٤٧ من التسجيل الموسيقي). على أن قصيدة «المقدمات» تنطوي إلى جانب ذلك على صفة جليلة هي أنها تعكس الجانبين المتقابلين في شخصية ليست التي أعاننا هو نفسه على أن نئين أبعادها حين قال عن نفسه، إنه موسيقى فيلسوف وكلد بالبارناسوس (٧٧٧) وأنه وفد من بلاد الشك ليقيم على أرض اليقين. فقد كشفت موسيقى قصيدة «المقدمات» عن اعتداد ليست بنفسه، وهو الشعور الذي رافقه أيام شبابه حين كان وسيماً يسحر النساء بلحظه، وعن أفكاره الفلسفية الناضجة ومشاعره العميقة في سنه الأخيرة.

ونُشئ: «مقدّمات» ليست نموذجاً للقصيدة السيمفونية بما تحتشبهه من صور- بدلاً من الأفكار- تشير العديد من المشاعر، وقد كبتها في وقت لم يعد فيه الناس يخلطون من الإفاضة في التعبير عن مشاعرهم الدفينة بعد أن كان المؤلفون الكلاسيكيون يكتبون مشاعرهم الذاتية لإقامة التوازن اللازم لإبراز الفكرة المطلقة في صورتها العامة غير معيّنين إلا بالمشاعر الموضوعية المطلقة. على أنه يجب أن نشئ «بيتهوفن» من هؤلاء المؤلفين إذ كان بمثابة نقطة تحول بين الكلاسيكية والرومانسية التي مالمثل طوفانها أن تدفق في أعقابها على أيدي شوبرت وشومان وليست وشوبان وفاجنر وشتراوس وبرامس، بل على أيدي بعض المعاصرين في بداية حياتهم الفنية مثل فريدريك ديلوس وشونبرج.

وبالقصيد السيمفوني تكون الموسيقى الرومانسية قد بلغت أقصى درجات التضج. فعلى يد بيتهوفن تحولت الموسيقى تحولاً جوهرياً، لا بتطور بناء هيكلها فحسب بل بأن أصبحت تعي مسئوليتها الأبدية شكلاً ومضموناً، وأصبحت هي التي تشكل جمهورها بدلاً من أن تشكلها أذواق طبقة معينة من المستمعين وفق أهوائهم. وعلى يد شوبرت انتقلت الموسيقى إلى القصيدة الشعرية بفلسفتها كما اتضح لنا من ألحان شوبرت لأشعار جوته وغيره، وكانت تلك هي المرحلة الغنائية في الموسيقى الرومانسية. أما على يد ليست فقد أصبحت الموسيقى ذاتها قصيدة موسيقية تُغنى عن الكلمات وتعبر عن قمة الرومانسية.

الباليه : النغم المنظور

«إذا جاز لنا أن نشبه فنون الرقص بالأدب، فإن جميع أنواع الرقص بما فيها الرقص التعبيري هي النثر الأدبي، في حين يمثل الباليه وحده شعر الحركة».

إيزادورا دنكان

الرقص حديث بلا كلمات وممتعة للجسد وتشكيل للفراغ بلغة حركية فطرية وعميقة، تلقائية ومباشرة، ووسيلة للتواصل يؤديها الجسد فتتهز المشاعر. ومن بين فنون الرقص العديدة يستحوذ فن الباليه على أكبر قسط من القدرة على التعبير عن العواطف والانفعالات والأحداث بواسطة حركة الجسد الإنساني وحدها. وقد ظهر الباليه ضمن فنون الرقص منذ أقدم العصور حتى إننا نجد في بعض لوحات التصوير والنقوش البارزة في عصور مصر القديمة. وظل يُقدّم مرتبطاً بالفنون الأخرى حتى القرن السابع عشر حين انفصل عن عروض الأوبرا وأصبح يُقدّم على حدة في عرض كامل مستقل، وبدأت المدارس الخاصة بإعداد رافضى الباليه تخرج إلى الوجود، كما أقبل كبار الموسيقيين على كتابة مصنفات موسيقية خاصة تدعم حركات الرقص التي بدأت تخضع لأحداث قصة تؤلّف بدورها للباليه.

ولعب الفرنسيون أهم الأدوار فى صياغة فن الباليه الكلاسيكي وفى خلق المدرستين الإيطالية والروسية اللذين تألقتا نجمعهما طويلاً . فكان **جان جوروچ نولير** (١٧٢٧-١٨٠٩) الراقص ومصمم الرقص الفرنسى الذى وكّف فى باريس صاحب الفضل فى تحديد معالم الباليه ووضع أسسه التى بقيت مع الزمن ناموساً ثابتاً، وإن كانت قد عدّدت فى عصره ثورة وخروجاً على المألوف مما اضطره إلى الهجرة لتحقيق أفكاره فى النساء وإيطاليا وألمانيا حيث قدم باليهات رائعة مبهرة ظفرت بالتقدير والنجاح . وقد نشأ فن الباليه من الإيماء، وهو فن استخدام الوجه والأطراف والبدن للتعبير عن الانفعالات والحدث الدرامي، فالإشارة وسيلة طبيعية للتعبير تستعمل لتأكيد الكلمة المنطوقة، وقد قدّم الإيماء إلى الرقص إضافة جعلت منه لغة مسرحية مفهومة ووسيلة قادرة على التعبير . وكان نولير أول من حاول إدخال المضمون الدرامى المحدّد فى فن الرقص المسرحى بالاتجاه إلى حركات إيمائية تقوم على تمعيط الإشارات الطبيعية، فمن أفسح الأخطاء فى رأيه النظر إلى رقص الباليه باعتباره حركات للساقين والذراعين فقط، فالوجه أيضاً أداة من أدوات الراقص أو الراقصة شأنه شأن الساقين والذراعين، والراقص البارع هو القادر على التعبير عن فنه من الرأس حتى القدم . غير أن بعض مصمّى الباليه أساء فهم آراء نولير وأضاف مشاهد إيمائية بين الرقصات مقبسة عن مصطلحات لغة الصمّ والبكم التى وضعها الأب دولييه (١٧١٢-١٧٨٩) والتى لا يفهمها إلا من يعرف هذه اللغة، فإذا باليه «چيزيل» وباليه «بحيرة البجع» ينطويان على بعض هذه المشاهد الإيمائية . وحول نولير فن الباليه من حركات شطئية متابعة فى رقصات اصطلاحية خالية من المعنى يجرى تسيقها وفق نغمات متباعدة تستهدف إظهار مهارة الراقصة الأولى، إلى عمل فنى متكامل . ولهذا اطّرح نولير الحشو وإقحام فقرات لا يفرضها سياق الموضوع وتسلسله، كما نادى باتساق الحركة مع إيقاع الموسيقى وخطوطها اللحنية، واستهجن الخطوات المعقّدة متجهاً إلى الطبيعة لاستلهاها وسائل تعبير يستطيع المشاهدون فهمها فلا يقتصر تذوّقها على الصفوة المختارة وحدها، وأدخل تعديلات هامة على أزياء الراقصين والراقصات حين رفض الأتعة والشعور الطويلة المستعارة والأزياء المثقلة الأطراف بالحواشي، وتبنّى الثياب الخفيفة التى تكشف عن رشاقة الأجساد التى تتناسب مع أداء الأدوار الراقصة .

ويُعدّ نولير أباً للباليه الحديث لأن تعاليمه التى سجلها عام ١٧٦٠ فى كتابه «وسائل عن الرقص» بقيت هادياً لمصمّى الباليه بعده وعلى رأسهم فركين الروسى ودويرفال الإيطالى الذى أسهم فى حركة إحياء الباليه بإيطاليا، ومن بعده تلميذه العبقري فيجانو الذى وكّف فى نابولى عام ١٧٦٩ وكان موسيقياً ومصمّم باليه فى الوقت نفسه، وتأسست بفضل مدرسة الباليه فى ميلانو باسم الأكاديمية الملكية للرقص عام ١٨١٢ وكانت مدة الدراسة بها عشر سنوات .

وفى عام ١٨٤٧ يقصد سان بطرسبرج راقصٌ ومصمم رقص فرنسى هو **ماريوس پيتيپا** الذى لم يلبث أن أصبح مديراً لمدرسة الباليه وأغزر مصمّى الباليه إنتاجاً فى روسيا ومؤسس الباليه الروسى

التقليدى العظيم . وثمة من يفسّر كلمة «تقليدي» خطأ بأنه تراث الأسلاف الذى غدا رمادا بطول العهد ، بينما «التقليدى» هو الحفاظ على الأصالة من أن تتدثر . فالتقليد كالنهر ينبغى لكى يستمر جريانه ألا يتوقف تياره أو ينضب ، فكما كان بيتيا تقليديا فى روسيا خلال القرن الماضى كان سيرج ليفار تقليديا فى فرنسا خلال القرن الحالى ، وكذا بالانثين فى أمريكا وكينيث ماكملان فى بريطانيا . لقد حمل بيتيا إلى روسيا تقاليد المدرسة الفرنسية والإيطالية معاً ، ومهد لنهضة فن الباليه فى روسيا لتحل محل إيطاليا فى زعامة فن الباليه وتصبح أكبر مركز إشعاع أوروبى لهذا الفن تحتضنه البلاد الأوروبية الأخرى بعد أن كانت مركزاً متواضعاً يعتمد على استخدام الأساتذة الفرنسيين .

وكانت أغلب باليهات بيتيا رومانسية الموضوع عديدة الفصول على النهج السائد وقتذاك لإحياء سهرة كاملة . وكان يشكّل باليهاته من رقصات تمثيلية ونوعية ، ورقصة جماعية ، ورقصة ثنائية* ، ثم رقصة فردية للراقصة الأولى «الباليرينا»** ، ورقصة مفردة للمراقص الأول «الباليرينو» مع أداء جماعى فى خلفية الرقصات المنفردة . وقد وفق بيتيا إلى ابتكار نمط جديد جمع فيه بين بطة الرقص الفرنسى ومرح الرقص الإيطالى ، وسخر فيه جميع إمكانيات الحرفية الكلاسيكية ، وبذلك يكون هو الخالق الحقيقى للمراقص الروسى . ويحود الفضل فى شهرة دياجيليف العالمية إلى بيتيا إذ تخرج راقصوها من المدرسة الإمبراطورية التى ظل يديرها نصف قرن من الزمان .

وكان من أهم عوامل ازدهار الباليه الروسى ظهور دياجيليف الذى اجتذبه للباليه صداقته للأمير فولكونسكى مدير المسرح الإمبراطورى الذى اكتشف فيه ناقداً حاذقاً للباليه . وما لبث دياجيليف (١٨٧٢-١٩٢٩) أن هجر دراسة الحقوق بعد أن أسند إليه الأمير فولكونسكى إخراج باليه «سيلفيا» عام

● Pas de deux الرقصة الثنائية فى الباليه الكلاسيكى تعنى رقصة لاثنتين تقوم بها راقصة فى صحن راقص تظهر فيها عادة براعتيهما الفائقة فى تقنية الرقص المزدوج . وتبدأ عادة بالجزء الشديد البطء *adagio* الذى يشتركان فيه معاً ، ثم تلوّه رقصة منفردة لكل منهما لإبداء ما يتميزان به من مهارة ، ثم تنتهى بخاتمة يشتركان فيها معاً ، وتضم عادة حركات وخطوات فردية تبهر النظارة تشق والحافاة *Coda* . [م.م.ث.] .

● *Ballerina* لفظة مشتقة من الكلمة الإيطالية *Ballare* والفرنسية *Ballet* ومعناها يرقص ، وهى كنية تُكنّى بها الراقصة التى تؤدى الأدوار الكلاسيكية الرئيسية فى فريق الباليه . والصفة الأساسية التى ينبغى أن تتحلّى بها الباليرينا هى قوة الشخصية ، فهى تظل تعلم من فنّها حتى تحوز هذه الصفة ، وعندما تبدأ فى إضافة جديد إلى الفن . وينبغى أن تتوفر فى الباليرينا سمات خاصة . والصفة الأولى ألا يتجاوز طولها خمسة أقدام وست بوصات ، ذلك أن الراقصة تبدو فوق خشبة المسرح أطول مما هى فى الحقيقة . والصفة الثانية هى خلوص وجهها وجسمها من العيوب الخلقية كالحنك ولقعد المنق ، ذلك أن جمال الوجه فى حد ذاته ليس شرطاً ضرورياً حتى إن الألف الأنفطس لا يعد عيباً فى الوجه . ولا يجوز أن يبدأ تدريب الراقصة قبل سن العاشرة ، فإن الوقوف فوق أطراف القدمين *Pointes* قبل ذلك يعرّض الفتاة لنشوهات وآلام يتعذر علاجها ويقت حائلها دون بلوغ أمتيتها . وعلى الباليرينا الاستجابة لتوجيهات معصم الرقصات استجابتها للمؤلف الموسيقى على غرار ما تنضخ للإيقاع والزمن الموسيقيين . وعليها أيضاً أن تتحلّى بالصلاية والمثابرة اللتين تبحران لها القدرة على الصمود أمام الانضباط الصارم لفن الباليه الكلاسيكى ولكن دون أن يحلها تقديسها للانضباط أسيرة له تنفق إحساسها ببلداتها ، وذلك حتى تظل دائماً متفتحة وبعدة فى أن معاً . وحين استخدم مصطلح بريما باليرينا *Prima Ballerina* فى القرن التاسع عشر أصبح مصطلح «باليرينا» علماً لكل راقصة باليه . [م.م.ث.] .

١٩٠٠ . ولم يكن ديا جيليف عبقرياً في تصميم رقصات الباليه فحسب بل كان فوق ذلك عبقرياً في إدارته لفرقة الباليه . وكانت لقدرته المذهلة في إدارة الفرقة فضل ذبوع الباليه بفرنسا وإنجلترا وإسبانيا ، ذلك أنه استقال من المسرح القيصري عام ١٩٠٩ مرحلاً إلى غرب أوروبا حيث قدمت فرقته بمسرح الساتل بباريس حفلتها الأولى التي كانت بمثابة التماعة نهضة فن الباليه بغرب أوروبا ، فقد عصف ديا جيليف بالتقاليد البالية التي كانت تخنق الباليه بتقديم فصول عديدة تسم بالطول وتبعث على الملل ، واختفت الشباب المثقلة بالخلى والراقصات المتقنعات المصاحبات للراقصة الأولى والأحذية المدببة الأطراف الفرمزية اللون والديكور الواقعي وفقرات الموسيقى المبتذلة التي كانت تستهوي المصمتين وقتذاك . وظهرت باليهات من فصل واحد تتعاقب فيها حركات الرقص والموسيقى ومشاهد الديكور والإضاءة والأزياء مشكلة نيجاً درامياً متماكباً ، وتتابعت عروض فرقة ديا جيليف التي قام فوكين بتصميم رقصاتها والتي تولّى أداءها مشاهير الراقصات والراقصين أمثال أنا باقولفا ومارا كاراساينا ونيجسكي ، وأخذت باريس تناس بالموسيقى الروسية وتقبل بنهم على باليهات ليه سلفيد ، وكليوباتره ، وشهرزاد ، وكرنفال ، وپتروشكا ، وطائر النار أول الأعمال الخالدة لإيجور سترافسكي الذي لم يكن قد اشتهر بعد .

وشهد عام ١٩١١ انقطاع الوشائج بين روسيا وبين فرقة باليه ديا جيليف التي استقرت في الغرب ، وما لبث فوكين أن استقال عام ١٩١٢ على أثر تقديم باليه «أمسية جنى الغاب» لديوسي ، واضطر ديا جيليف بعد أن شتت الحرب بعض أفراد فرقته إلى تكوين فرقة جديدة ذات طابع عالمي تتميز بحسن الاختيار والتنسيق ، فقد وفقت الفرقة الجديدة بعد البحث والتجريب الطويلين إلى نمط جديد تأثر بأعمال يكاسو التشكيلية وماتيس وماري لورسان وما اتسمت به من ألوان هادئة مشرقة واتجاهات بنائية ونكسية ، كما ارتبطت بموسيقى هولاند وإريك ساتي المتسمة بالدقة والروعة ، وضمت الفرقة ماسين خلفاً لفوكين . غير أن وفاة ديا جيليف في البدنية في أغسطس ١٩٢٩ أسفرت عن هزة شديدة في أوساط الباليه التي مضت تتسالم عن مصيرها بعده ، إذ كان أصحاب هذا الفن ينظرون إليه على أنه شخصية أسطورية ذو فطرة نفاذة قادرة على اكتشاف المواهب المبكرة وتعهدها بالرعاية والعقل حتى تُثبت جدارتها ، كما تميز ديا جيليف باستعداد فطري لتقبل النزعات والأفكار الجديدة والتنسيق بينها وبين أمجاد التراث الذي لم يفرط فيه طوال حياته .

ويعود الفضل كذلك إلى ديا جيليف في ابتكار وضعة جديدة للرقص ، إذ كانت حركات الرقص تدور منذ ثلاثمائة عام حول اتخاذ الراقص وقفة رأسية يُضفى عليها التنويعات المختلفة ، ولم تخرج الأوضاع الكلاسيكية عن مجموعة أشكال يتخذها الراقص واقفاً على قدميه ملوحاً بذراعيه لتلويحات جمالية نمطية متواضع عليها . وكان من الجائز للراقص أن يبدل في حركة قدميه إلا أن وضعة الجسم لم تكن تتغير كثيراً عنها في وقت على قدميه حتى ابتدع ديا جيليف الوضعة المسماة بوضعة «الآرييك» ، وفيها تتحمل إحدى الساقين ثقل الجسم كله على حين تمتد الساق الأخرى خلفاً مرفوعة عن الأرض

ومشودة تماماً عند مفصل الركبة، وتمتد إحدى الذراعين أماماً والآخرى جانباً مع ميل الجذع قليلاً للأمام إذ تشقّ عليه مقاومة حركة الساق، بحيث يبدو الجذع امتداداً لخط مائل يبدأ من أنامل إحدى اليدين وينتهي عند أنامل اليد الأخرى. وأطلق على هذا التغيير في وضعات الرافص أو الراقصة مع الاحتفاظ بالوضعة الرأسية للساق المتصبّة على الأرض اسم «الترعة الكلاسيكية المحدثّة»، وما تزال مدرسة دياجليف هي المسيطرة على نظريات الباليه في روسيا حتى اليوم.

والحديث عن دياجليف يقتضى الحديث عن ميشيل فوكين مصمّم الرقص الذى أسهم بمعون راسخ ضمن فريق دياجليف بفرنسا. وقد انتزع الاعجاب منذ التحق صغيراً بمرح مارينكى [كيروف حالياً] حيث عمل راقصاً غير أنه ما لبث أن دان له المجد منذ انضم إلى دياجليف عام ١٩٠٩ ليصمم باليهات الفرقة فترك في فن الباليه أثراً شبيهاً بآثر نوثير. ومع أن فوكين بدأ بتطبيق الأفكار التى نادى بها نوثير قبل مائة عام إلا أن فوكين تفوق عليه بابتكار مرحلة جديدة لفن الباليه أجعل آراءه حولها فى خمسة مبادئ:

أولها: الإقلاع عن خطوات الرقص النمطية، وابتكار صيغ جديدة تناسب كل موضوع، وتجنب التعبير عن قصة الباليه زماناً ومكاناً وبيئة.

ثانيها: تجنّب استخدام الحركات الإيمائية فى الباليه لمجرد التزيين أو الترفيه، وعدم اللجوء إليها إلا إذا ارتبطت بخطة الباليه العامة.

ثالثها: استبدال حركات يشترك فيها الجسم كله بحركات الأيدي.

رابعها: الانتقال من تعبيرات الوجه إلى تعبيرات الجسم كله، ومن تعبيرات الجسم الواحد إلى تعبيرات مجموعة الأجسام ليُشَقَّ رقص الفرد مع رقص المجموعة.

خامسها: عدم خضوع الباليه للموسيقى وللديكور المسرحى فقط، وضرورة التقاء الفنون كلها معاً، وإفراح المجال أمام مهندس الديكور ومؤلف الموسيقى ومصمم الملابس لعرض قدراتهم الخلاقة.

ولعل أهم ما قدمه فوكين لفن تصميم رقصات الباليه هو منهجه فى اختيار موضوع الباليه حتى يغدو وسيطاً للتعبير عن أشدّ الانفعالات الإنسانية تعقيداً، محرراً بذلك الباليه من التصاقه بالقصص التافهة والخيالية. وقد مهدّ فوكين -باليه «ليه سلفيد»- وهو ترجمة راقصة حرة لموسيقى شوبان -الطريق للباليهات السيمفونية التى أبدعها بعده ماسين وغيره.

وبرز من بين الراقصين الروس الذين عملوا فى فرقة دياجليف شاب روسى من أصل بولندى هو **فاسلاف نيجينسكى** الذى تميّز بقدرته على التحليق ففداً معجزة زمانه حتى قال عنه أحد النقاد من معاصريه: «كانت الوثبة العظمى حين يقفز عالياً ذروة فنه، حيث تراه وقد ثبت فى الهواء لفترة تتجاوز بضع ثوان موحياً بسمات وجهه وقسمات جسده أنه على وشك أن يواصل صعوده ليمارس لعبة الجبل

الهندي، بل إنه هو نفسه الحبل الهندي، يتدفع في الفضاء خلال سقف وهمي يخفى من خلاله. وبعد تلك القفزة الفريدة في الهواء يهبط أبداً مما صعد، كطير يجتاز سباحاً في خفة ليهبط وراءه على الجليد الهش بميقتان تفوق فيه على مهل^(٧٧٨). وقد تألق نيجينسكى على رأس الراقصين في فرقة دياجليف.

الباليه الكلاسيكى

تبنى الحركة في الباليه الكلاسيكى على التقنية التقليدية ولادة البلاط الفرنسى في القرنين السابع عشر والثامن عشر ومدارس الرقص الإيطالية في القرن التاسع عشر والأكاديمية الامبراطورية للرقص بان بطرسبرج وموسكو. ومن ثم ينصرف هذا التعبير في الأغلب إلى الباليهات التي ظهرت قبل القرن العشرين، مثال ذلك بالباليهات بحيرة البجع لتشايكوفسكى وريموند جلازونوف. وقد ينطوي الباليه الكلاسيكى على أسلوب رومانسى وفقاً لعصره ومضمونه مثل باليه جيزيل لأدولف آدم ولية سلفيد لشوپان، وإن عُدَّت بعض الباليهات التي ظهرت بعد ذلك ضمن الباليهات الكلاسيكية. والباليه الكلاسيكى لا تشوب كلاسيكته أية عناصر نوعية؛ مثال ذلك الدور الذى تؤديه الأميرة أورورا في باليه «الجمال النائم» لتشايكوفسكى حيث تتحول الرقصة الثانية إلى نص درامى يتميز بالقدرة على التحكم فى الانفعالات من ناحية وعلى التحكم فى القوى العضلية من جهة أخرى، الأمر الذى يثير الانبهار ويشكّل إحدى مآثر النجاح المرحى الراقص.

وقد قدم فن الباليه منذ نهايات القرن السابع عشر حتى أواخر القرن التاسع عشر عدداً غفيراً من الراقصين والراقصات ومصمّمي الرقصات يأتى على رأسهم ماري كامارجو ١٧١٠-١٧٧٠ وچان جورج نوفيير ١٧٢٧-١٨٠٩ وأوجست فستريس ١٧٦٠-١٨٤٢ وكارلوتا جريزى ١٨٢١-١٨٩٩ وماريوس بيتييا ١٨٢٢-١٩١٠ ومارى تاليونى ١٨٠٤-١٨٨٤ وفانى إلسلر ١٨١٠-١٨٨٤. وعلى الرغم من ضياع الكثير من نصوص الموسيقى التي رقصوا على أنغامها إلا أن بعض نصوص كبار المؤلفين الموسيقيين في القرن الثامن عشر ومستهل التاسع عشر لاتزال موجودة مثل موسيقى باليه دون چوان ١٧٦١ لجلوك وموسيقى باليه «مخلوقات پروميثوس» ١٨٠١ لبيتهوفن.

وقد نشأت مدارس مختلفة في فن الباليه تستخدم أساليب متباينة في سبيل بلوغ أهداف متعددة في شتى أنحاء أوروبا وبصفة خاصة في إيطاليا وفرنسا وروسيا والدانمارك. وخلال القرن التاسع عشر كانت موسيقى الباليه من نصيب بعض مؤلفي الموسيقى غير الأفذاذ، ولم يتفدّها من هذه الوهدة إلا ليو ديليب في باليه كوپيليا ١٨٧٠ وباليه سيلفيا ١٨٧٦ وبيتر تشايكوفسكى في بالباليهات بحيرة البجع ١٨٧٦ والجمال النائم ١٨٨٩ وكسّارة البندق ١٨٩٢

ولم يقتصر تأثير فريق الباليه الروسى Ballet Russes على يد سيرج دياجيليف فى غرب أوروبا عام ١٩٠٩ على فن الباليه فحسب، بل تعدّاه إلى الموسيقى والتصوير والمناظر المسرحية وحتى على الأدب. وفى لندن اندمجت فرق الباليه المتعددة فى فريق سادلرز ولز Sadler's Wells الشهير الذى أطلق عليه فيما بعد اسم الباليه الملكى Royal Ballet. وفى نيويورك ذاعت شهرة باليه مدينة نيويورك New York City Ballet. ومنذ شرع المؤلف الموسيقى سترافنسكى فى تأليف «طائر النار» ١٩١٠ تلبية لرغبة دياجيليف كان جانب كبير من أعظم الأعمال الموسيقية فى القرن العشرين من نصيب رقص الباليه.

وقد تطور الباليه فى عصرنا الحالى مشكّلاً مجموعة متنوعة من الأنماط الحديثة التى تخطت الإطار الضيق لوضعات الباليه الكلاسيكى. وأضاف مصمم الرقص الفرنسى المعاصر سيرج ليفار تجديدًا بارعًا بتحريك وضعه الأرابيسك الكلاسيكية المحدثة التى أضافها دياجيليف، إذ احتفظ ليفار بالحظ المائل الممتد من أنامل إحدى اليدين إلى الأنامل الأخرى، ولكنه جعل الخط الرأسى للمساق المتصبّة يميل أيضاً، وهو ما يفرض على الراقص تبديل مساقيه تبديلاً سريعاً يُزيد من تنوع حركته لحفظ توازن جسده، ويكسب رقصه ثراء لم يحط به من قبل.

وقد تميز من بين أنماط الباليه نمط أطلق عليه اسم الباليه الحديث، وهو من إبداع الراقصة الأمريكية إيزادورا دنكان انتشر مؤيدوه فى أمريكا وألمانيا حتى سُمّي «رقص أوروبا الوسطى». وتمثل الولايات المتحدة الأمريكية العقل الحقيقى لفن الباليه الحديث الذى أصبح ركناً هاماً فى الحياة الفنية بأمريكا. ويرتكز مذهب إيزادورا دنكان فى الباليه على دعائم ثلاثة: إيمانها بضرورة تحرير الباليه من كل ما يتصل بالوضعات التقليدية أو المصطنعة، واستخدام الجسم فى التعبير عن روائع الأعمال الموسيقية وتفسيرها تفسيراً منظوراً، وعدم الالتزام بالصيغ المتواترة من تكوينات أو تركيبات تشكيلية، وذلك بالاعتماد على تلقائية الابتكار والإبداع المرتجل. ومن المرجح أن فوكين قد احتذى حذو «المذهب التعبيرى» الذى انتصرت له إيزادورا دنكان، وإذا هذا التأثير يتجلى فى تصميمه لرقصات باليه «دافنيس وكليو».

وفى سبيل تحقيق مذهبها الفنى قامت إيزادورا بزيارة العديد من المتاحف لدراسة أصول الرقص الإغريقى وذلك بتأمل رسوم الأوانى الخزفية ولوحات النقش البارز، وكان للرقص الإغريقى أثر عميق فى تصميم كثير من الأعمال الراقصة التى قدمتها إيزادورا على أنغام العديد من الأعمال الموسيقية التى كُتبت أصلاً للأوركسترا.

ويرتكز الرقص الحديث على استخدام الحركات الطبيعية التى تمثل انعكاساً للتفكير المنطقى. وقد عرّف ليغشون هذا الرقص بجنوحه نحو التعبير عن الانفعال الذى يلعب دوراً أساسياً فى تحديد الحركة التى قد تكون تلقائية عند بعض الراقصين ومصطنعة عند البعض الآخر، وهكذا إما أن تكون حركة الراقص صادقة مقنعة أو تكون مجرد التواء باهت أو التفاف ساذج. وقد اتهم البعض إيزادورا دنكان بانحصار مقدراتها فى محاولة تدريب الجسد على إتقان التعبير عن الروائع الموسيقية، بل وبرتابة

الوضعيات والخطوات التي كانت تستخدمها وإن برعت في إثارة مشاعر المشاهدين . وهكذا جرّدها هذا البعض من السعي الجاد إلى الارتقاء بفن الرقص ومن تقديم ما يمكن أن يعدّ إضافة قيّمة له . ويتخذ هذا الفريق في النهاية من عجزها عن القضاء على المدرسة الأكاديمية للرقص دليلاً على حيوية هذه المدرسة وقدرتها على البقاء .

نهاية القرن التاسع عشر

ريتشارد فاغنر

كان فاغنر^(٧٧٩) (لوحة ٨٣) أول من نغمس للعناصر الدرامية في الموسيقى بعد افتتاحه بتاسعة يتهوون فإذا هو ينقل الدراما الموسيقية إلى عالم الأوبرا . فكانت دراماه الموسيقية بناءً جديداً يضم مختلف الفنون شعراً ومسرحاً وموسيقى ، ويحل محل الأوبرا التقليدية أطلق عليه اسم «فن المتقن» بعد أن ابتكر العديد من الأساليب المسرحية والموسيقية التي خرجت على جميع القواعد الأوبرالية السابقة . وقد اختلفت دراماه الموسيقية عن الأوبرا في ثلاثة أمور :

أولها : إحلال التدفق الموسيقى المتصل من بداية الفصل إلى نهايته . على غرار أسلوب يتهوون السيمفوني . محل التقييمات الموسيقية والأغاني الفردية والثانية والجماعية المنفصلة بعضها عن بعض والتي تتخللها أجزاء من الإلقاء الملحن .

ثانيها : إدخال «اللحن الدال»^(٧٨٠) الذي يربط بين لحن خاص مميز وبين إحدى شخصيات الدراما أو أفكارها الموسيقية محققاً بذلك اتساقاً أعظم .

ثالثها : إسناد دور أكبر إلى الأوركسترا الذي يشدّ المستمع إليه بما لا يشدّه الأوركسترا في أية أوبرا سابقة على فاغنر ، ويجعله لا يكاد يدرك أنه يرى مسرحية تدعمها فرقة موسيقية بل يحس أنه يستمع إلى إحدى فرق الأوركسترا السيمفوني التي لا تصرف اهتمامها في الوقت نفسه عما يدور على المسرح من غناء أو أداء ، لأنه جعل من المسرح والأوركسترا وحدة درامية واحدة ، وجعل دور المغني كدور آلة موسيقية تتكامل مع آلات الأوركسترا ، ومن دور الأوركسترا دوراً متكاملًا مع الشخصيات التي تظهر على المسرح ، وذلك بدلاً من أن يكون الأوركسترا مجرد تابع للغناء ومصاحب له .

ويرجع إلى فاغنر الفضل في ترسيخ ظاهرة فنية في فن الأوبرا بصهره الموسيقى والشعر وحرفية المسرح بحيث أصبحت دراماه الموسيقية نمطاً يستحيل الفصل فيه بين هذه المقومات الفكرية الثلاث . ولقد

ساعد فاجنر على تحقيق التزاوج الكامل بين الموسيقى والشعر وحرية المسرح كونه هو نفسه شاعراً مجيداً فجاء شعره قرين موسيقاه وتوأمها*.

وتعد رباعية «خاتم النيلونج»^(٧٨١) التي استغرقت كتابتها حوالي العشرين عاماً والتي تضم أوبرات «ذهب الراين»^(٧٨٢) و «الفالكيرات»^(٧٨٣) و «زيغفريد»^(٧٨٤) و «غروب الآلهة»^(٧٨٥) أهم نماذج الدراما الموسيقية التي كتبها فاجنر وصبّ فيها خلاصة ما وصل إليه لتحقيق هدفه الفني .

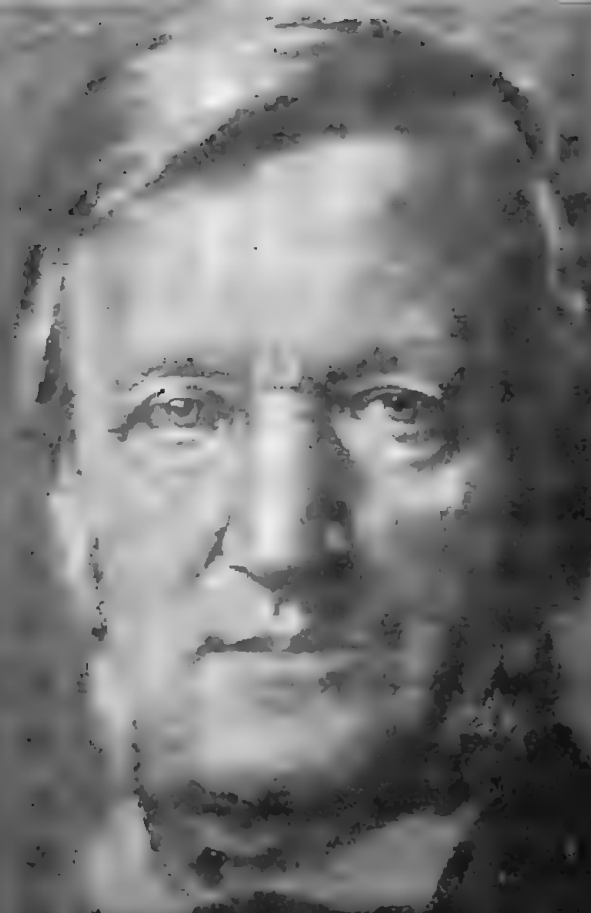
ويمكننا أن نحسّ التحام موسيقى الأوركسترا والغناء في الحدث الدرامي عندما نستمع في أوبرا «الفالكيرات» إلى تصدير «العاصفة» التي دفعت بزيجموند إلى كوخ خصمه «هوندنج»، إذ هو لا يؤدي دور التمهيد المعهود في الأوبرات التقليدية بل يلعب دوراً أساسياً في الحدث المسرحي ذاته (فقرة ١٤٨ من التسجيل الموسيقي)، كما نحس الروعة والجلال في لحظات وداع الإله فوثان لابته برونهيلده واستلامها للنوم السحري إلى أن يصل البطل زيغفريد الشجاع فيقتحم التيار المحيط بها ويوقظها من سباتها، حيث نستمع إلى لحن النوم السحري يتعاقب مع لحن الإله فوثان تعاقباً رائعاً مهيباً (فقرة ١٤٩ من التسجيل الموسيقي)**.

ولقد أدرك فاجنر صعوبة الاتفاق مع مسرح يقبل تقديم عمل ضخم مثل رباعية «خاتم النيلونج» يمتد عرضه أربع ليال متعاقبة، مع ما فيه من جرأة غير مألوفة في لغته الشعرية والموسيقية . لذلك توقف عن كتابته للرباعية سنة ١٨٥٧ ليؤلف اثنين من أوبراته على نسق مختلف هما «تريستان وإيزولده» و «أساطين الشعراء المغنين بنورنبرج».

ومن النماذج الرائعة على التحام موسيقى الأوركسترا والغناء في الحدث الدرامي ختام أوبرا تريستان وإيزولده المتمثل في لحن «الموت حباً» Leibesod الذي يصور ذروة الدراما بموت إيزولده على أنه النتيجة المنطقية لنهاية العمل الدرامي . ففي المشهد الأخير [المنظر الثالث من الفصل الثالث] تصل سفينة تحمل الملك مارك، وكانت برانجيني وصيفة إيزولده قد روت له قصة «إكير الحب» الذي أدى إلى عشق تريستان وإيزولده، ومن ثم جاء الملك مهرولاً ليفغر للعاشقين، غير أن تريستان كان قد لفظ آخر أنفاسه ووقفت إيزولده إلى جوار جسده تنعيه غير حافلة بوجود خطيبها الملك مارك تشدّ لحنها المشوب قبيل موتها وهي ترنو إلى تريستان في نشوة عارمة (فقرة ١٥٠ من التسجيل الموسيقي):

* انظر «مولع حذر بفاجنر» . دراسة نقدية لصاحب هذه الدراسة . الطبعة الثانية . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣

** انظر «مولع بفاجنر» ليرنارد شو . ترجمة صاحب هذه الدراسة . الطبعة الثانية . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢



(الوحة ٨٣) رينشارد قاحير .

على شفّيه الباسنّين
تُرفّ أرقّ عذوبة.
غرام جيّاش
يسجّ في عينه.
أترونّ ممّي؟
أم حَفّيّ عليكم يا أصحاب؟
إشراق يتجلّى،
يتلألأ،
يلمع تحت بريق النجم،
ويحلّق أعلى... أعلى.
أترونّ ممّي؟
خفقان قلبه يملو في مهابة.
بجلال يناسي،
يطفو فوق الصدر...؟
والغبطة واحدة
تتهدر من شفّيه:
أنفاساً عذبة
تخفق حانية.
يا أصحاب الفؤاد نظرة...
الأ ترونّ؟ ألا تحسّون؟
أم وحدي أسمع
هذا اللحن؟
ما أعجب!
ما أحنى ما فيه من الغبطة وهي تنن،
وتبوح بكل الأسرار،
وتوائم في رقة،

نطفو من جلد،
 لنفوس إلى أحسن أعمالي،
 ولنمو عالية،
 في أصداء غرام،
 ريان حولي،
 وتمود تدوي،
 حولي سابعة،
 انراها امواجًا،
 أم نسكات من ربح عذبة؟
 أم قيمًا من عطر أسر،
 يتشر ويملو،
 ويدمدم حولي؟
 أتراني استنق؟
 أتراني اصغى؟
 أتراني أرشف؟
 أم أغرق نفسي
 في الشذى الجذاب،
 انتم آخر انقاسي
 وسط الجبشان الصاخب،
 في رجع الصوت،
 في الرحب الممتد الشامل:
 أنفاس الكون
 فلاغريق
 فلاهو حتى الأصاقي،
 بلا وصي،
 في نشوة الوصال الباهرة...[■]

وإذا كان البعض لا يعدّ نظم كلمات هذا اللحن شعراً فهو فى الحق النص الثالى الذى يتطلع إليه مؤلف الموسيقى السيمفونية ، فهو لا يعوق خدمة الموسيقى بل يخدمها أجلّ خدمة ، لأنه فى هذا المجال أكثر مرونة من الشعر الحق ولا يقلّ يد المؤلف الأوركسترالى سواء من الناحية المبلودية أو الإيقاعية . وكما أمرتنى تلك الخلية اللحنية بما تطوى عليه من تدفق واسترسال ينقل المستمع من عالم الواقع إلى عالم الخيال . ومن هنا كان اللحن متجدّدا بالرغم من تكراره ما ينيف على ثلاثين مرة ، فقد تاوتبه تفاعلات جمعت بين شتى ضروب الصنعة الموسيقية من علو وهبوط ومن انفصال والتحام ومن تصعيد وتخافت ثم من تصارع وتعاقد ، وكأنيّ بفاجنر قد تمثّل مقولة سقراط بأن الأشياء التى لها أصداء تتولّد من أصدادها . فتارة يكون اللحن على العكس من اتجاهاه ثم ملحقاً باللحن نفسه فى طبقة أخرى وعلى طابع آخر ، وتارة يُساق اللحن مصفراً ، وتارة أخرى يساق مكبّراً ، ويتجاذب اللحن أخذ وردّ ، فقفلاته هى بدايات فى الوقت نفسه وخاتمة ضابية مبهمة موحية بالنهاية . ولكنها نهاية تحتوى المضمون الدرامى كله مع الشعور بالروعة والسكينة والجمال بما يجعل الإحساس مرهفاً مشدوداً بالأسطورة وبالمأساة حين يستخدم فاجنر آلة الهارپ للإيحاء بالتاريخ والأسطورة والغموض ، والآلات الوترية للتعبير عن التوتر والشجن والمواطف الجياشة ، والآلات النحاسية فيما يؤيد الأسطورة ويبرز البطولة ، مازجاً بين مضمون الفاجنة بأصدائها المختلفة سمعية ومرئية وبين كل من الشخصيتين الرئيسيتين والموقف الدرامى ، وجامعاً بين اللحن والحدث ، تتخلل ذلك لحظات من الصفاء النفسى تجددّ النشوة والمتعة وتُذكّر «التطهير» ، أو ما يدعوه أرسطو «الكاتاريس» فاصداً التخلّص من الانفعالات الضارة ، وإزاحة ما نعايه من توجّس وقلق ، وتأجيج قدرتنا على التامى والامتشاف .

لقد أصبحت الموسيقى عند فاجنر غاية الأوبرا مع أنها فى الأصل وسيلتها ، كما أصبحت الدراما وسيلة الأوبرا وهى فى الأصل غايتها . ولو نظرنا إلى أوبراته نظرة أشد عمقاً لوجدنا أنها نوع من الاحتفاء بالموسيقى ، حتى قال عنها آرون كوبلاند : «إن المستمع الذى يشاهد دراما موسيقية لفاجنر يخرج منها بأثر موسيقى لا بأثر درامى . ولو أنا تصورنا مسرحياته وقد كُتبت لها موسيقى أخرى فإن أحداً لن يابه لها» . وقد يابى فاجنر مثل هذا التفسير لنظرياته وتطبيقاته ، غير أن هذا هو التقييم الواقعى فى نظر الكثرة من عتّاقه . ولا شك أن مردّ ذلك هو غلبة الموسيقى لديه على كافة الفنون المشتركة معها فى الأوبرا حتى غدا فاجنر «الموسيقى» هو المحتاج المسيطر ، يستبعد من الأوبرا كل ما لا يمتّ للموسيقى بصلة ، وهو ما جعله يفاخر عن حق بأوبراه «تريستان وإيزولده» التى لا ترسم نصوصها أحداث الأسطورة بقدر ما تصور لنا الخلجات المتزعزعة من أعماق النفس البشرية ، وذلك بمقارنتها بأى عمل آخر من أعمال فاجنر ، إذ يمكن أن نُعدّها بحق قصيداً سيمفونياً لأنه يستخدم الشعر فيها استخدام الفوائم «القلالات» التى تعين على عملية البناء .

على أن انقضاء عشرين عاماً فى كتابة رباعية الخاتم أدّى إلى أن يطرأ على الدراما الرابعة «غروب الآلهة» بعض التغير والانحراف فى الأفكار الأساسية إلى حد احتوائها بعض تقاليد الأوبرات الفرنسية والإيطالية الشائعة حينذاك والتي ما انفك فاجنر يندّد بها، مثال ذلك «تضحية برونهيلده» التى تهوى بجسدها من فوق جوادها فوق جثة زيجفريد أثناء حرق رفاته، فما أشبه ذلك بانتحار بطلّة أوبرا أوبر «فينلا»^(٧٨٦) بالقائها نفسها فى قوّة بركان فيزوف، و«انتحار بطلّة أوبرا «اليهودية» لهاليفى»^(٧٨٧) حين ألقت بنفسها فى الزيت المخلّى. كذلك يذكّرنا انهيار قلعة الآلهة «الثالهاالا» واحتراقها فى ختام «غروب الآلهة» آخر درامات الرباعية بمشهد ماثل فى أوبرا كيرويينى «لوديسكا»^(٧٨٨) التى شاهدها فاجنر فى شبابه بألمانيا، كما أن إلقاء هاجن بنفسه فى نهر الراين يذكّرنا بإلقاء «توسكا» بنفسها من فوق سجن قلعة سانت أنجلو بعد تنفيذ حكم الإعدام فى حبّيبها ماريو كافارا دوسى فى المنظر الختامى للأوبرا^(٧٨٩).

ومن الغريب أن فاجنر هجر الإنشاد الكورالى فى رباعيته بعد أن أجاد استثماره فى أوبراته السابقة وخاصة فى إنشاد الحجاج بأوبرا «تانهويزر» النابض بالجمال والبراعة الموسيقية، وإن يكن فاجنر قد عاد إلى استخدام الأناشيد فى الأوبرتين التاليتين: «أساطين اشعراء المغنين بنورنبرج» و«بارسيفال»، غير أنه لم يقدّ الأناشيد ضمن نطاق الدور الذى كانت تخصّها به الأوبرات الإيطالية والفرنسية دون أن تشارك فى الحدث المسرحى، وإنما أسند إليها دوراً هاماً فى الدراما الموسيقية مرتبطاً بأوثق الارتباط بالحدث المسرحى. وكان فاجنر مشغولاً بالدراما الموسيقية و«ارتباط الشعر بالمرح وبالموسيقى إلى حد جعله لا يعنى بالكتابة المنفصلة للأوركسترا فلم يخلف غير سيمفونية واحدة هزيلة، ومن هنا لا تُعرف له بقاعات الكونسير سوى افتتاحياته وبعض المقدمات والفواصل الموسيقية المأخوذة من دراماته الموسيقية. وحينما كان يحس برغبة فى التأليف للأوركسترا المستقل عن المسرح نجده يستعير ألحاناً من أوبراته يعيد توزيعها خصيصاً للأوركسترا، ففى مقطوعته الشهيرة «زيجفريد أيدبل» [أى «وعوية زيجفريد»] نراه قد أعدّ موسيقاها من ألحان الفصلين الثانى والثالث من أوبرا زيجفريد وأعاد توزيعها لأوركسترا صغير كى تُعرف تحت نافذة زوجته كوزيما [وفى رواية أخرى على الدّرج المؤدى إلى حجرة نومها بداره فى تريشين المطلّة على بحيرة لوسيرن بسويسرا] تهتة لها بعيد ميلادها وبمولودهما زيجفريد. وفى (الفقرة ١٥١ من التسجيل الموسيقى) نستمع إلى بداية موسيقى «الجمعة الحزينة» التى أعدّها فاجنر أيضاً من ألحان الفصل الثالث من أوبرا «بارسيفال»، حين يساءل البطل «بارسيفال» فى المنظر قبل الأخير من الأوبرا وقد استبدت به الدهشة: «كيف تتألّق الطبيعة وسط مأسى يوم «الجمعة الحزينة؟» ويقدم له الكاهن جورنيمانز تفسيراً يخفّف من دهشته: إنما تتألّق الطبيعة تعبيراً عن تجمّدها الذى يرمز إلى «خلاص» العالم، وهو الخلاص الذى حقّقه تضحية السيد المسيح. وتصاحب كلمات هذا الحوار الغنائى موسيقى سيمفونية أسرة هى التى تُعرف اليوم بقاعات الموسيقى فى حفلات الكونسير دون الكلمات.

ولعل أحدث الاكتشافات وأكثرها إثارة من بين كل ما أبدعته عبقرية فاجنر من أوبرات هو اكتشاف كراسه آخر أوبرات فاجنر «وأشرق صباح»^(٧٩٠) عام ١٩٥١ التى عُثِرَ عليها مهملة فى زاوية من حجرة بحجرة نوم متواضعة فى أحد الفنادق الرخيصة بمدينة البندقية حيث كانت تقيم إحدى صديقات فاجنر. ويبدو أن الفنان العبقري كان يكتب أوبراه الأخيرة فى سرية تامة وقد أضمر فى نفسه أن تكون مفاجأة لزوجته، أو ربما... هدية لصديقه الأخيرة. ولقد أثبت فحص كراسه أوبرا «وأشرق صباح» أصالة العمل ونسب الأبيطة إلى فاجنر، وأنه امتداد لرباعية «الحاتم» ونهاية لها. فكثيراً ما كان يسود الشعور بأن هناك الكثير من الأحداث خلفها فاجنر غامضة مضطربة فى نهاية «غروب الآلهة»، إلا أن اكتشاف أوبرا «وأشرق صباح؟» بدّد هذا الشعور، إذ تدلّ حبكة هذه الأوبرا الأخيرة على أن «غروب الآلهة» لم تكن الكلمة الأخيرة فى رباعية «الحاتم»، وأن فاجنر كان قد انتهى أن يُنهي «الحاتم» فى أوبرا خامسة تحسم مابقى من مواقف معلقة.

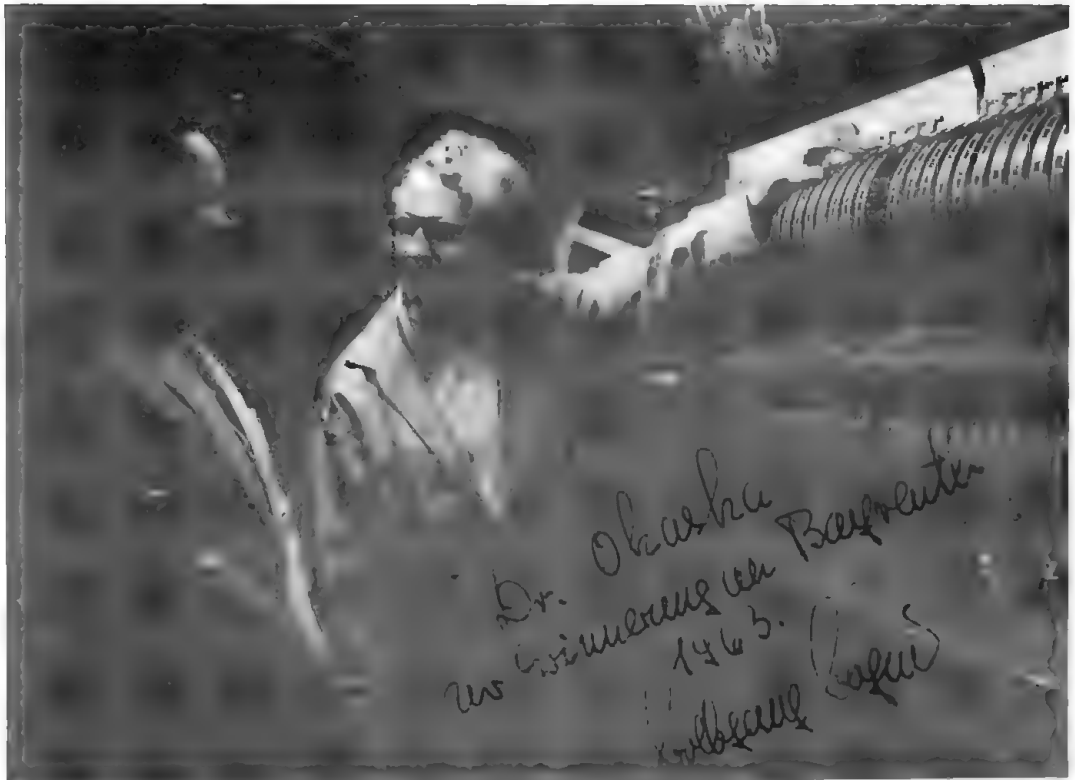
ويحتفظ فاجنر فى آخر أوبراته «وأشرق صباح» بحيويته الموسيقية التى عُرفت عنه فى الكتابة للأوركسترا الكبير وقدرته المذهلة على حبك النسيج الموسيقى الذى تتداخل فيه الألحان الدالة فى براعة وحذق. ولم تتأثر هذه الأوبرا إلا قليلاً بأوبرا «باريسفال» التى سبقتها مثلما تأثرت «غروب الآلهة» بدورها بأسلوب «أساطين الشعراء المغنين» قبلها. ولعل مما يؤكد للقارئ هذا الرأى أن يستمع إلى (الفقرة ١٥٢ من التسجيل الموسيقى) التى سجلتها معزوفة على البيانو لأول مرة عن الكراسه الموسيقية على يد أستاذ البيانو د. سمير عزيز.

ولقد كان من الطبيعي أن يختلف إلى دور الأوبرا فى العواصم الأوربية التى عملت فيها منذ قرابة أربعين عاماً، فعمدت بأن شاهدت جملة من مسرحيات فاجنر الموسيقية وكنت من المولعين بفاجنر منذ زمن بعيد، فإذا هذا الولع قد أخذ على نفسى فأحست الرغبة فى أن أترجم كتاباً ليرنارد شو هو «مولع بفاجنر»^(٧٩١)، إذ كان الكتاب الوحيد من كتب شو الذى لم يُترجم إلى العربية. وعنوان الكتاب يحمل الإيمان العميق بموسيقى فاجنر إيماناً لا يزعرعه شك. وقد تناول المؤلف فى كتابه أربعة من درامات فاجنر الموسيقية التى تضمّها «رباعية خاتم النبيلونج» شرحاً وتفسيراً. ومضيت أسعى بكل ما وسعنى الجهد والولع إلى التهل من كل ما وقعت عليه من مراجع ودراسات واستماع، وحين أحسّت أنى قد ألمتُ بمعظم ما لفاجنر وأعماله إلاماً يملؤنى ثقة وجدتنى مسوقاً إلى تصدّ معقل الفاجنرية العتيد فى مدينة بايروت بألمانيا حيث شيد مسرحه الشهير كى أفيد مزيداً من علم ودراسة ومتعة، ولكنى أستلهم من هذا الأثر الخالد ذكريات الماضى العبق وأستشفّ مما ضمّ بين جنباته روح صاحبه وبيانیه، مؤتسياً فى هذا بالأديب الفرنسى إدوار شوریه حين قال: «الحج إلى بايروت ضرورة على كل مولع بفاجنر ولو سمياً على القدمين»، فقضيت تسع ليال نعمت فيها بمشاهدة سبع من أوبرات فاجنر التسعة قادها اثنان من أئمة العزف الفاجنرى هما كارل بيم وهانز كاهنرتسوش. وحظيت إلى جانب ذلك بلقاء ودّى بحفدى فاجنر

فولفجانج وثيلاند فاجنر حيث امتد يتنا الحديث إلى موضوعات أفدت كثيراً من طرحها ومناقشتها معها، وهو ما حفزنى إلى تسجيلها فى كتابى «مولع حذر بفاجنر» عن الفنان وأعماله بين النظرية والتطبيق، تلك الأعمال التى سبقى خالدة ذات أثر عميق فى عشاق موسيقاه على امتداد العالم الفسيح (الوحات ٨٤، ٨٥، ٨٦).

ولم تكن ظروف عملى بوزارة الثقافة تسمح لى بمثل هذا الترف فأقصد بايروت على هواى إلى أن تحللت من هذه المسئولية فقصدتها فى صيف عام ١٩٦٣ وقد بلغت المدينة عصر يوم مطير من أيام شهر أغسطس كانت السحب فيه متكاثفة والرياح عاصفة والجو مكفهرًا وماء السماء منهراً. وكان بينى وبين بدء الحفل ما لا يبلغ الساعة، وما تتسع الساعة لساغر أمضى الوقت الطويل فى رحلة متصلة بالقطار من ميونخ إلى بايروت كى ينال قسطاً من راحة، وكى يهيم ما بين يديه من متاع ثم بعد العدة لحضور

(لوحة ٨٤) فولفجانج فاجنر وكاتب هذه السطور . بايروت ١٩٦٣.





(لوحة ٨٥) حديث بين فيلاندر فاجنر وكتاب هذه السطور بمسرح بيروت ١٩٦٣

العرض . غير أنى ما كدت أدخلو إلى نفسى فى حجرتى من الفندق حتى نيت أنى تعب وأنى فى حاجة إلى راحة ، وسرعان ما أخذت فى ارتداء زى السهرة الذى يقتضيه دخول هذا المسرح . وانتهيت إلى مبنى على طراز غريب قد شُيد من الحجر والخشب ، وإذا هو المسرح الذى أقامه فاجنر منذ ما يربو على قرن ليجمع منه دارا مسرحياته الموسيقية . ذهبت ألتصق بمقعدى بين مقاعد من خشب وخيزران وليس ثمة متكأ فيها للذراعين ، وهى إلى هذا تضيق عن أن تتسع لجلوسى ولا أن توقّر الراحة بظهرها المنخفض . ولعل فاجنر حين فعل ذلك كان يقصد أن يصرف النظارة عن الاستمتاع بما عليه يجلسون إلى الاستمتاع بما يشاهدون ويسمعون . وإذا الظلام يخيم وأن لنا أن نتصت ، إذ قد حان موعدنا مع مسرحية «ذهب الراين» من إخراج فولفجانج فاجنر ، وإذا الحان «مى يمول» التى تُفتتح بها مسرحيات الخاتم تنبث خافتة وكأنها الهمس ، حتى أننى لم أستطع أن أتبين متى انتهى السكون ومتى بدأ الصوت ، وسعت الأنغام تدافع إلى من كل ركن ، وإذا أنا مشدود قد اختلط على ماأناها ، فلم أعرف أصاعده هى من جوانب القاعة أم هى آية إلينا من خلفنا ، أم هابطة علينا من السقف . وعندها أمت أن كل ما فى بيروت شامل شمول هذا الظلام وشمول تلك الأصوات وشمول تلك الأنغام . وأخذ الأوركسترا يعزف عزفا خافتا لا



(لوحة ٨٦) فولفجانج فاجنر مع صاحب هذه الدراسة في بيروت ١٩٦٣

تكاد نحسّ جرسه، ثم بدأ يعلو شيئاً فشيئاً فإذا القاعة صاخبة بموسيقى مياه نهر الراين. وحين أخذت السارة تنزاح بدا المسرح وكأنه البحر تغمر مياهه أمواجٌ تشيع فيها الحُضرة والزُّرقة وهي تعلو وتسنو في اتساق وتوافق مع نغمات الموسيقى. وبدت حوريات الراين وضيئات رشيقات في ثياب البحر الذهبية، يتمايلن مع تمايل الأمواج وكأنهن في خضمّها، وبترنّحن مع الموسيقى وكأنهن من نفحها إلى أن أهلت الحورية فوجليده بصيحاتها المألوفة. قيا. فاجا.

ومع هذا الإخراج الجديد لم يعتدّ المسرح بالمناظر ولم يجعلها أساسه بل استعاض عنها بالأضواء وبأشرطة سينمائية ذات رسوم تجريدية. وبقيت في مقعدى مأخوذاً لا أملك فكاً إلى أن آذن العرض

بالانتهاء حين خطا الإله ثوتان يقود بقية الآلهة إلى مشواها الجديد «القالهالا» الذى بدا وكأنه قلعة زرقاء بدبغة بين طيأت السماء . عندها أدركت إدراكا أكثر عمقا معنى عبارة «مسرّح ريتشارد فاجنر الشامل» . أحسّت التوافق المذهل بين الموسيقى والغناء والأمواج والصوت والضوء وقد اتّسقت كلها فى نسق بارع ، وبدت فصائل العازفين بالأوركسترا متكاملة كل التكامل ، شاملة كل الشمول ، هذا إذا استثنينا فصيلة الآلات النحاسية التى غالبا ما تقصّر عن أن تندمج فى غيرها كما هى الحال فى أكثر المعزوفات الفاجنرية . ولقد كان ما رأيته خير دليل على أن الحفل تسوده الواقعية وغلا جوه الأدمية بما تنطوى عليه من مزايا وشوائب ، وأنه لم يكن حفلا يصوّر المثالية بما فيها من فتور أحيانا وبُعْد عن الواقع ، فشمرت كىف هبّا حفيدا فاجنر عصرا جديدا لعمل جدّهما وبمشاء ثابّة إلى الحياة (لوحة ٨٧ ، ٨٨) .

(لوحة ٨٧) حفل افتتاح دار الأوبرا الفاجنرية ببيرويت .



لقد عاشت قاعة مسرح بايروت ما يقرب من نصف قرن ترعى تقاليد فاجنر المقدسة لوفق ما وضعها، فإذا هي بهذا التزمّت والمحافظة تحول لحدا كاد يطوى شهرة فاجنر نفسه. ومن هنا فرغ فيلاند وشقيقه فولفجانج عندما أصبح زمام المهرجان في أيديهما عام ١٩٥٠، بيد أن ما كانا يتصفّان به من جرأة جعلهما بصريحان بأن إخراج مسرحيات فاجنر على نحو ما كانت تُخرج عليه عام ١٨٣٠ بات أمرا مستحيلا، كما أن الجمود عند عدم التغيير قد يحبل الوفاء الذي هو فضيلة إلى جمود مرذول قد يُفضى إلى الاندثار. لذا كان لابد للوفاء للقديم من أن يمتّ التغيير في الإخراج، فلو أن ريتشارد فاجنر بينا اليوم لكان أسرع من غيره إلى الإفادة من وسائل عصره التقنية. لقد شُبد مسرحه عام ١٨٧٦ بمنطق ثورى وبطريقة ديمقراطية لا تسمح بالفوارق، فلم يخصّص أمكنة متميزة للرؤية أو للسمع. والمشهد إذا تحرك متقلبا بين مقاعد البهو والردهة على الدّرج الجانبى لن يجد مكانا تقلت فيه نغمة تُسمع أو لفظة تُرى، كما يسود المسرح أسلوب جديد لحمل النغم استمّ مبدعه الذى حسب لكل شيء حسابه وأعدّ له عدته. ولم ينس فترات الاستراحة، فإذا هو يجمل كلا منها ساعة كاملة كى يتذاكر المشاهدون ما استمعوا إليه من الحان ساحرة، وكى يستمتعوا بالطبيعة تجوآلا فى غابات أشجار الصنوبر التى تحيط بالمسرح. وما تغير اليوم شيء من هذا ولن يتغير، لا شكل المسرح الذى يغمره الجلال، ولا لحظة رفع الستار التى تسخر من لا يحترمها، ولا الأبواق التى تُعلن من فوق شرفة الدار بداية كل فصل مرات ثلاثا. فليس ثمة أجراس تُعلن نهاية فترات الاستراحة بين الفصول، إذ أن التقاليد التى استنها فاجنر ولا تزال تقضى بخروج فريق من عازفى الترومبيت والترومبون فى اللحظة المناسبة معلنة على التوالى فى كافة الاتجاهات الأصلية بدء الفصل التالى. وكان فاجنر شأنه فى كل أمر من الأمور قد كتب بنفسه الخلايا اللحنية لهذه النداءات المستقاة بطبيعة الحال من العمل الدرامى الجارى تأديته فى نفس الأمسية، عادة ما تكون إحدى الخلايا اللحنية الهامة للفصل التالى. والحلق إن الإفاضة فى مناقشة شعائر العروض الفاجنرية وطقوسها تستوعب صفحات عديدة قد نعبا بتفاصيلها ونقف منها مشدوهين، ولكن الشيء الذى لا سبيل إلى إنكاره هو تجانسها وتناسقها، فعازلت إنجازاته الفنية نابضة بالحياة.

لقد زخر قرن كامل بالحديث عن معانى الفن الفاجنرى ومضمونه الأخلاقى وحجج الدفاع عنه، ولم تعد هناك اليوم مشكلة تنور حول الظاهرة الفاجنرية، ولم يعد من الممكن أن يُثار الآن مثل هذا الجدل العنيف الذى بلغ أحيانا حد الخصومة والذى أثير حولها فى الماضى، فلقد دخل فاجنر العبرى التاريخ من أوسع أبوابه. وسواء أحببناه أو أعرضنا عنه، وسواء هاجمناه أو دافعنا عنه فقد أصبح جزءا من تراث الحضارة الإنسانية، وإن كنت لا أعنى أن فاجنر غدا شيئا أثريا مكانه المتحف أو أن عمله لم يعد مناسباً لعصرنا، بل على العكس فإن إبداعات فاجنر تبدو اليوم من الناحية الموسيقية البحتة أقرب إلى حثنا الحديث وأقرب إلى عصرنا فى بنائه الفنى منه فى فترة ما بين الحربين العالميتين، لاسيما وأن

(لوحة ۸۸) حضرت الازكر اسحق ريشا وفاجر طاروت.



موسيقاه تكشف عن أوجه جديدة للتطور الموسيقى . ومن هنا كان عصر فاجنر الموسيقى عصرًا حديثًا على نحو مدهل لأنه عصر «مطلق»، إذ أطرح الأسس والأساليب المتداولة ووطد دعائم بنائه الموسيقي فوق صرح البناء الدرامى . وبهذا يكون فاجنر أول من وضع موسيقى متدفقة الأنغام تتخللها «الألحان الدالة» التى تترامى كالكواكب والتجوم العابرة فى آفاق الدراما الموسيقية ، لا يشتملها المستمع إلا إذا كان متجاوبًا معها واقعًا فى إسارها مدركًا مغزاها ، وهو ما لا يحدث إلا للمستمع مرهف الحسّ قادر على أن يربط فيما بينها بجسور عبر وجدانه يظل مندمجًا معها حتى النغم الأخير .

لقد كانت زيارة «بايروت» عندى تجربة عاطفية أكثر منها تجربة موسيقية أو درامية ، فقد كان واضحًا أن كل فرد من أفراد الفريق البايروتيّ يحاول أن يُضفى على عمله ما يجاوز به المألوف ، تلك الظاهرة التى يعرف معظم عشاق الأوبرا أنها تشكّل الحدّ الفاصل بين الأداء الرفيع والأداء الردى . ولا اعتقد أن المولع عن عمق بالمرح الموسيقى يمكن أن يخلف بايروت دون أن يقع تحت تأثير أسلوبها الحديث ، لأنه وإن لم يرض عن هذا الأسلوب كل الرضا فليس بوسعه أن يتجاهله . وحب بايروت أنها لا تتورط فى الجمود الرتيب كما لا تهبط إلى السوقية المتذلة . وإذا صح أن باخ كان يستطيع أن يلقي فى روعك السكينة والطمأنينة بمعمارهِ الموسيقى «الجرائتي» ، وأن مونسارت كان فى مقدوره أن يحلق بك عاليًا فى السموات ، وأن بيتهوفن كان بوسعه أن يهزك هزًا بوجدانه المهدّب ، فلقد كان من طبيعة فاجنر أن يأسرك بعواطفه الفياضة وأحاسيسه الدافقة .

تلك كانت انطباعات لىالى بايروت النسع التى نعمت خلالها بنبطة لا نهاية لها ، مازلت أستعيد ذكرى أنغامها ومشاهدها حتى بات من العسير على الاستمتاع بأعمال فاجنر فى غير هذا المكان الجليل ، ونميت لو أتيت لعشاق النغم كلهم الحج إلى هذا المكان* .

فردى

ظهر إلى جانب فاجنر موسيقى إيطالى عملاق أبدع فى ترسيخ الأثر الدرامى واستغلاله بأفضل الأساليب وهو فردى (١٨١٣ - ١٩٠١) (لوحه ٨٩) . وكانت أوبرا «عابدة»^(٧٩٢) هى قمة إبداع فردى ، وتبدو جاذبيتها المسرحية فى فخامة مشاهدها وثراتها ، ونقوم جاذبيتها للموسيقية على الفناء ، فهى مترعة بالألحان المسرحية والإلقاء الملحن ومقطوعات الأوركسترا والرقص التى تمتزج جميعها فى وحدة موسيقية مثألفة تغلب لب المستمع المبهور بالمشاهد الفرعونية الفخمة والأزياء الزاهية الألوان ومواكب النصر وطقوس الكهنة ، كما تصطبغ بعض الألحان بطابع شرقى كشيد إحدى كاهنات معبد پتاح أثناء إقامة

* انظر «مولع حار بفاجنر» . دراسة نقدية لصاحب هذه الدراسة . الطبعة الثانية . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣



(لوحة ۸۹) فردی

طفوس الصلاة لوداع القائد المصرى المرتحل إلى إثيوبيا^(٧٩٣) فى الفصل الأول، ويؤدى الهارب المصرى دور المصاحبة الموسيقية على غرار ما كان متبعاً فى مصر القديمة وتؤكد نقوش الآثار المصرية، وإن بقيت الموسيقى برغم ذلك إيطالية بحتة فى معظم أجزاء هذه الأوبرا (فقرة ١٥٣ من التسجيل الموسيقى).

ويغلب على موسيقى «عايدة» وعلى أحداثها المسرحية الإيجاز فى التعبير والحوية المتدفقة حتى أن المشاهد لا يجد حشراً أو مبالغة فى أى لحن مسرحى أو أى حوار ثنائى أو ثلاثى أو رباعى أو غنائى كورالى أو أية مقطوعات موسيقية أو إحدى المقدمات التى تتصدر فصولها الأربعة تمهيداً لأحداثها المسرحية، وتتجلى براعة هذا الإيجاز فى مقدمة الفصل الأول (فقرة ١٥٤ من التسجيل الموسيقى)

لقد تربّع فردى على قمة عالم الأوبرا وحده بعد وفاة فاجنر عام ١٨٨٣، غير أنه ظل ستة عشر عاماً متوقفاً عن التأليف بعد إنجاز أوبرا «عايدة»، وظن الناس أن موته قد خمدت حتى فاجأهم عام ١٨٨٧ بتقديم أوبرا «عطيل»^(٧٩٤) النابضة بالقوة والحوية والتى يظن بعض النقاد أنه حاكمى فيها أسلوب فاجنر، وكان ذلك عجزاً من هؤلاء عن فهم التغيير الذى طرأ على أسلوب فردى فى الكتابة الأوبرالية. وإذا كان فردى قد ألقى التقييمات الفنية التى يتخللها الإلقاء الملحن، وجعل الموسيقى والغناء متصلين من بداية كل فصل حتى نهايته، فإنه فى غالب الأمر لم يحذ فى ذلك حذو فاجنر بقدر ما كان حريصاً على إلغاء الوقفات التى تلى إنشاد الألمان المسرحية حتى لا يقاطع المشاهدون التمثيل والموسيقى بتصفيقهم المألوف خلال أوبراته السابقة على عطيل.

ولا شك أن فردى قد أفاد كثيراً من الوسائل التى ابتكرها فاجنر فى تناول الكتابة الأوركسترالية، غير أن فردى استطاع هو الآخر إضافة بعض الوسائل الهامة. ولا جدال فى أن صاحب الفضل الأكبر فى تطوير الموسيقى الأوركسترالية هو بيتهوفن الذى نقل عنه فاجنر هذا الاهتمام بالأوركسترا إلى عالم الأوبرا، ومن بعده فردى الذى أعطى هو الآخر دوراً أكبر للأوركسترا فى أوبرا «عطيل»^(٧٩٥) وضمن موسيقاه آثاراً درامية قوية تفوق صورة المصاحبة البسيطة للأغنى. ويظهر دور الأوركسترا جلياً فى المنظر الاستهلالى للعاصفة التى هددت سفينة عطيل لحظة دخولها إحدى موانئ جزيرة قبرص حين صور فردى الفرع والقلق الميطرين على الناس وهم يرقبون السفينة تتقاذفها الأمواج (فقرة رقم ١١٥ من التسجيل الموسيقى).

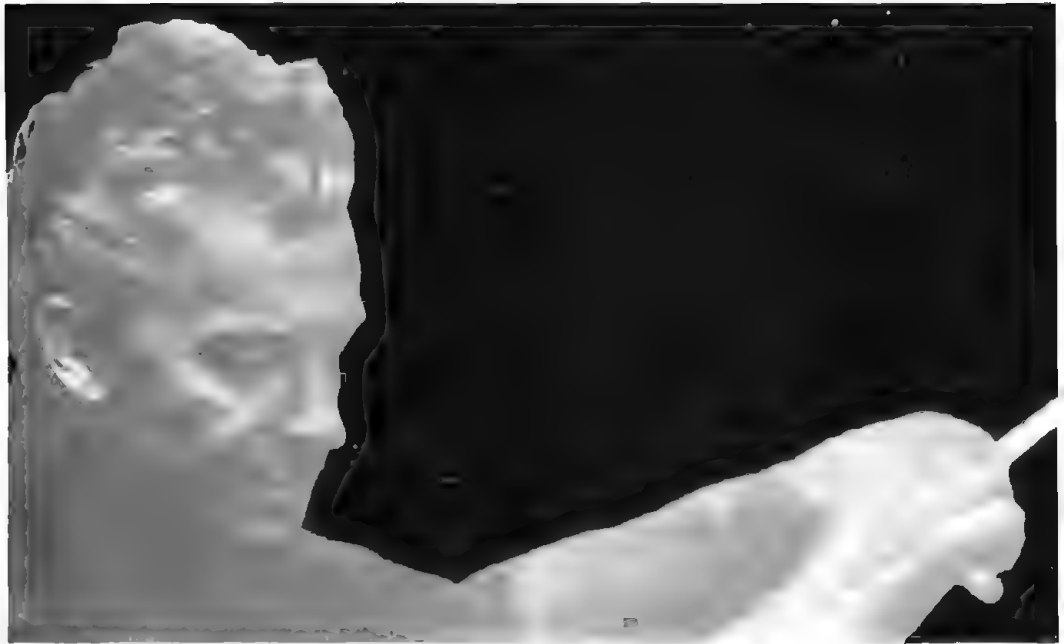
وإذا كان فردى قد اهتم بالأوركسترا وارتفع بموسيقاه فى أوبرتى «عطيل» و«فالساف» (١٨٩٣) عن مستوى الفصول الثلاثة من أوبراه «تروفاتورى» [الشاعر المتجول]، إلا أنه مع ذلك كان يعطى الغناء المكانة الأولى تاركاً ما عداه يحتل المرتبة الثانية، على حين كان فاجنر يعطى المكانة الأولى للأوركسترا ويضع الغناء والتمثيل فى المرتبة الثانية، بل إن تناول فاجنر للغناء اتخذ شكل تناوله لأصوات الآلات الموسيقية، فلم يُعَنَّ بإبراز ألحان غنائية جملة بقدر ما عُنى بالألحان الدالة القصيرة التى تدخل ضمن النسيج الموسيقى للأدوار الموزعة على المغنين وآلات الأوركسترا معاً. ولعل مرد ذلك إلى ارتباط فاجنر بالخط الحضارى للموسيقى الألمانية، ولا غرو فهو وريث باخ الذى تميّز بأسلوبه الخاص فى استخدام

الألات الموسيقية حتى في تناوله للصوت الأدمى . أما فردى فهو وريث بالسترينا الذى تميّز بدقة حسّه بالصوت الأدمى وهو الذى كتب ألحاناً غنائية تعتبر أنماطاً نموذجية للكتابة للأصوات البشرية .

وقد أسعدنى الحظ بأن أشهد مهرجان سالزبورج الموسيقى فى أغسطس ١٩٧١ حيث كانت أوبرا عطيل هى مركز جذب الجمهور إلى حفلات المهرجان . وعلى الرغم من أن هذه الأوبرا لا تنتمى مباشرة إلى الهدف الذى يرمى إليه هذا المهرجان العالمى السنوى ، وعلى الرغم من أن المسرح الضخم لبنى حفلات المهرجان لا يناسب تقديم هذه الأوبرا التى تحتاج إلى دقة بالغة فى تشريح الشخصيات وتحليلها من الناحية الدرامية ، وفى التفسير الإنسانى للانفعالات النفسية لكل أبطالها ، إلا أن ارتفاع مستوى الإمكانيات الصوتية وجودتها ، وثراءها وقيادة هريبرت فون كاريان لهذه الأوبرا بموهبة موسيقية لا تضاهى ، وإتقانه تقديم الموسيقى برشاقته ودقته فى رسم التفاصيل الموسيقية وتلوين الأوبرا أوركسترياً بحكمة وبراعة سواء فى بنائها أم فى شكلها أم فى رومانيتها المسرحية التى أبدعها فردى ، ثم التجاوب المثالى بين أوركسترا فيينا الفيلهارموني والمايسترو الفذّ ، كل ذلك كان له أثره الواضح على الجمهور الذى انفعل فى حماسة



(لوحة ٩٠) عطيل وديلمونه فى مهرجان سالزبورج الموسيقى .



(لوحة ٩١) هربرت فون كارايان يقود أوركسترا عظيم في مهرجان سالزبورج الموسيقي .

بالغة حتى كانت العبارة التي تتردد على الألسنة بعد خروجننا من القاعة مبهررين مترنحين من النشوة والتأثر: «لا لن نستطيع أن نشهد عطيل بعد الآن في إخراج آخر حتى لا نخدش الذكرى التي احتفظنا بها في وجداننا بعد التفسير الرائع الذي قدمه كارايان قائداً ومخرجاً» (لوحة ٩٠ ، ٩١).

أما النقاد فكان شأن بعضهم عجباً حين خرج علينا بحملة صحفية قاسية على كارايان بوصفه مخرجاً، متهماً إياه بالمعجز عن تحريك مجموعات الكورال، ساخراً من محاكاته لمدرسة التصوير الفلامنكية التي عادة ما تحشد العديد من الشخصيات لتشكيل خلفية اللوحة كجزء من الديكور، وناسباً إليه عجزه عن صقل الشخصيات وتحديد ملامحها الفردية التي تعبّر عنها الألحان كي تصل إلى قلوب المتفرجين. طالعت ورفاقي هذا النقد المجحف بعد ثمانية وأربعين ساعة من ليلة الافتتاح كنا نستعيد خلالها المواقف المحكمة التي رسمها كارايان قائداً ومخرجاً وكنا مازلاً مبهورين مفتونين، وإذا بنا نتساءل هل توضع الأوبرات ويتم إخراجها وتفسيرها على المسرح لمسيرة أمزجة النقاد وحدهم، أم لأولئك الذين تجشّموا المشاق لينعموا بساعة أو اثنتين من النشوة الروحية؟ ولم نجد جواباً على تساؤلنا سوى أن الجماهير التي ادّعى النقاد أن الألحان لم تصل إلى قلوبها عاشت ساعات هائلة في حالة من الغبطة الوجدانية اللانهائية تدين بها لفردى وكارايان، كانت أفئدتهم تخفق خلالها بالنشوة والسعادة والرضا وعقولهم تسترعب عن إدراك واقتناع.

جورج بيزيه

تمدّ أوبرا «كارمن» التى كتبها جورج بيزيه^(٧٩٦) الفرنسى عام ١٨٧٥ نقطة تحول بارزة فى تاريخ تطور الأوبرا، وهى الأوبرا الوحيدة التى حظيت دون أوبرات بيزيه باهتمام كبير والتى ما تزال دور الأوبرا فى جميع أنحاء العالم تحرص على تقديمها حتى اليوم. وقد صيغت «كارمن» فى أسلوب واقعى لم يلبث أن أصبح أحد أنماط الأوبرا، وهو الأسلوب الذى يعتمد على تقديم صور من الحياة تقترب من الحقيقة الواقعية، مطرّحا القصص الأسطورية وبطولات الأزمنة الغابرة، مستهجنا الطريقة التى كانت تُقدّم بها متعينة بخصلات الشعر المستعار والمساحيق الثقيلة والأزياء القديمة والدروع والحرايب، ويهجر نماذج الشخصيات التى لا تمثل إلا الشجاعة والحب والتضحية يلتقط من الحياة المعاصرة صور الأشخاص العاديين يشابههم العصرية وبكل ما يعتل فى نفوسهم من عوامل الخير والشر.

وتقدم كارمن صورة للمجتمع الإسباني المعاصر، حيث يختال مصارع الثيران والفرسان فى ثيابهم الحمراء ورئيس الشرطة «دون خوزيه» والمهربون والفجور، وحيث تظهر إلى جوارهم «كارمن» الفتاة الفجرية [النورية] العاملة بأحد مصانع التبغ بأشيبليه تخطر فى جاذبية لا تقاوم، وفى جراءة مذهلة تضع بين شفيتها وردة بينا هى ترقص وتغنى حتى إذا ألقى القبض عليها إثر شجارها مع إحدى زميلاتها فأصابتها، أخذت فى إغراء «دون خوزيه» بالرقص والغناء والدلال فإذا سحرها بنفذ إلى أعماقه فتركها تغضى بعد أن يتواعدا على اللقاء فى الرُّبى القائمة فى أطراف المدينة.

وكانت أوبرا «كارمن» تنطوى فى الأصل على حوار تمثلى يتخلل أجزاءها الغنائية، غير أن المؤلف إرنست چيرو استبدلها بعد وفاة بيزيه^(٧٩٦) وقبل تقديم الأوبرا لأول مرة بإلقاء غنائى. وقد قصد بيزيه أن يكون لحن «الحب طائر متمرّد» الذى تغنّيه كارمن - كسائر ألحان الأوبرا - محاكياً للألحان الإسبانية فصاعه على إيقاع رقصة «الهاباتيرا» الإسبانية الشائعة فى هافانا عاصمة كوبا حتى يزداد اقتراباً من الواقع، وإن يكن الموسيقيون الإسبان لا يرون أية سمات إسبانية فى ألحان أوبرا «كارمن» كلها، إذ هى فى أنظارتهم فرنسية خالصة. ومهما يكن طابع هذا اللحن فإنه يتميز بجمال وجاذبية تجعلانه يعلّق بذاكرة المستمع بالسهولة التى يتذكر بها ألحان «فردى»، ولعل هذه الميزة التى تشيع فى ألحان الأوبرا كلها هى أحد أسباب بقاء هذه الأوبرا حيّة إلى اليوم (فقرة ١٥٦ من التسجيل الموسيقى).

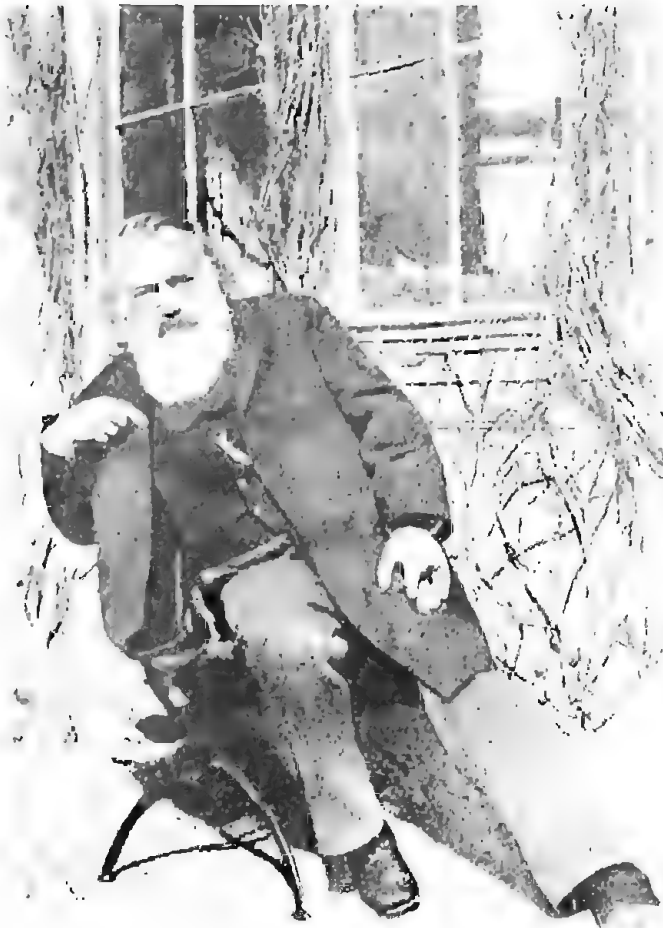


برامس

وفي عام ١٨٦٢ وفد برامس^(٧٩٧) إلى فيينا من هامبورج ذات الجو القاتم والمعاصف التي تفتح طرقاتها هابّة عليها من المحيط ، واستهوت فيينا بدفنها وجمالها ومرحها وأناقته وثقافتها ، وفوق هذا كله مكائنها المثالية الخاصة عنده ، إذ تمثلت له مهد الكلاسيكية الخالصة ومدينة هايدن ومونسارت وبيتهوفن وشوبرت ، بل الراجع أنها كانت في نظره مدينة بيتهوفن وحده وهو رمز الكلاسيكية عنده ، فلا عجب أن أقام بها طوال حياته وألف أهم أعماله بها (لوحة ٩٢ ، ٩٣) .

وكان برامس قبل وصوله إلى فيينا قد تحول عن الرومانسية وتيارها المعاصف وموسيقاها الخيالية إلى صرامة الكلاسيكية في بناء الصورة الموسيقية كما يتضح من سيمفونياته ، إذ عُنِيَ فيها بإخفاء مشاعره الذاتية وحصرها في الإطار البنائي الكلاسيكي ، ومع ذلك فقد أفلت الزمام منه في أكثر من موضع ولم يستطع أن يخفي رومانسيته الماثرة بالجو القاتم الذي نشأ فيه بهامبورج ، لهذا نجده يخلق في سيمفونيته

(لوحة ٩٣) برامس في
شجرته.



الرابعة جو الخريف بجماله وسحره، حيث يوحى الجزء الأول منها بنساقط أوراق الشجر وبالظلام المخيم وبالبقاع الموحشة (فقرة ١٥٧ من التسجيل الموسيقى).

وعلى حين كان برامس نقيض فاجنر، فهو شاعري في ألحانه كلاسيكي في قوالبه، كان فاجنر درامياً متأجج العواطف. وقد تجتّب برامس القصيد اليحفوني والموسيقى ذات البرنامج وربط التعبير الموسيقى بأية عوامل خارجية لا ترتبط بتكوين الموسيقى ذاتها، كما لم يرتض لموسيقاه إلا أن تعبر عن جمال مضمونها ذاته، في حين ارتبطت موسيقى فاجنر بالشعر وبالدراما أوثق ارتباط. وعلى الرغم من أن كلاهما كان امتداداً لبيتهوفن وللمدرسة الألمانية بوجه عام، إلا أن أحدهما كان يعبر عن ذاته فوقي خشبة المسرح، على حين كانت موسيقى الآخر تعبيراً عن أحاسيسه في قاعة الكونسير.

بروكنر

وبعد ست سنوات من وصول برامس إلى فيينا نزل بها بروكنر^(٧٩٨) عام ١٨٦٨ ليتولى التدريس بمعهد الكونسرفتوار، ومنذ ذلك الحين أصبح يؤلف موسيقاه لفينا مثل برامس لكونها مدينة بينهوفن. وإذا كان برامس قد نقل عن بينهوفن بناء الصورة الكلاسيكية، فقد اقتبس بروكنر أسلوب بينهوفن في التعبير عن أشجانه. وفي أواخر حياته بلغ في كتابة الأجزاء البطيئة الحركة لسيمفونياته على نسق بينهوفن شأوا لم يتطع موسيقى آخر مجاراته فيه لاسيما في حيويتها الغنائية المتدفقة، فإذا الألحان العذبة تندفق منها في يسر وسلامة، وإذا خطوطها الميلودية تشبه في صمودها نحو بلوغ الذروة الموسيقية الصمود نحو قمم الجبال، مثلما يفسح عنه الجزء بطى الحركة من السيمفونية الرابعة المعروفة بالسيمفونية الرومانسية (فقرة رقم ١٥٨ من التسجيل الموسيقي).

وكما كانت رومانسية برامس المقيدة في القوالب الكلاسيكية المترتبة بيا في تسميته «الكلاسيكي الرومانسي» أطلقت التسمية نفسها على بروكنر أيضاً برغم أن بروكنر كان أشد اندفاعاً في رومانيته، وكان على النقيض من برامس كثير الشبه بقاجنر الرومانسي المتطرف، وذلك باستخدام عناصر الدراما في تعبيراته السيمفونية مما ألّب عليه نقاد الموسيقى النصويين.



جوستاف مالر

كان جوستاف مالر (١٨٦٠ - ١٩١١) عملاقاً من عمالقة السيمفونية الرومانسية يبنها بمقاييس شامخة بالغة الضخامة. وكان منشأ هذا الفيض زخم المشاعر الرومانسية التي تندفق بلا توقف على قريحته الخصب، فتحيلها إلى موسيقى رائعة متحررة من قيود بناء السيمفونية الكلاسيكية التي كانت تضيق من غير شك بمثل هذا المضمون الموسيقي الضخم (لوحات ٩٤، ٩٥، ٩٦).

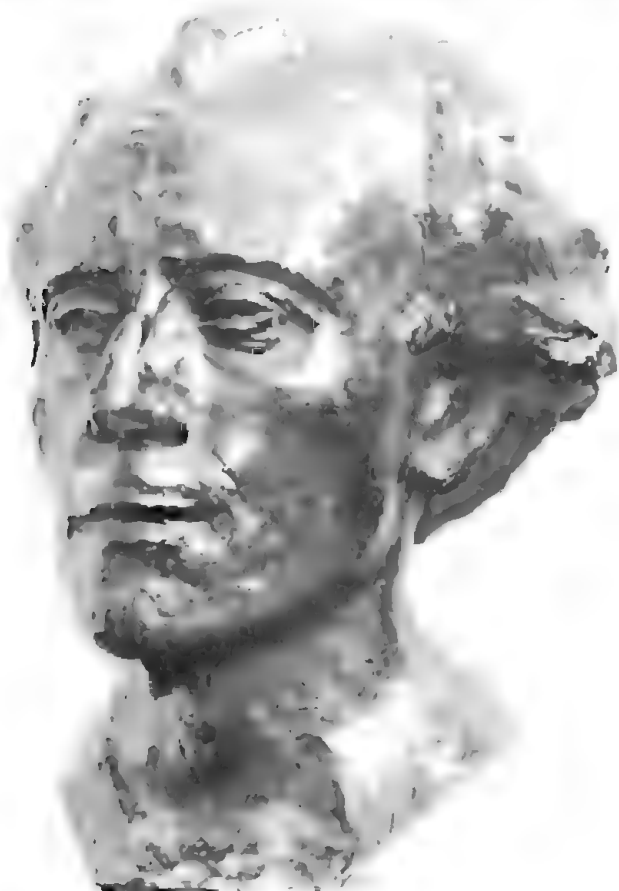
وقد أولى مالر أغانيه عناية خاصة حتى جعلها جزءاً جوهرياً في خطة سيمفونياته، ومع أنه كتب مقطوعات قليلة من موسيقى الحجرة في مرحلة شبابه إلا أنه سرعان ما أهملها ثم هجرها تماماً، فكان الأوركسترا السيمفوني الكبير وسطه الموسيقي المفضل. وقد سرّ مالر سرّاً ذلك في إحدى رسائله قائلاً: «إننا نحن الموسيقيين المحدثين- في حاجة إلى جهاز ضخم يتولى التعبير عن أفكارنا الكبيرة والصغيرة على السواء. ذلك لأننا أولاً مضطرون إلى اتقاء التفسيرات الخاطئة بنشر العديد من ألوان الطيف على لوح الألوان، ولأننا ثانياً في حاجة إلى التدريب على رؤية المزيد من ألوان الطيف، وإلى الاعتياد على التحويرات المقامية^(٧٩٩) الدقيقة المتزايدة، ثم لأننا ثالثاً في حاجة إلى استخدام أصوات أشد ضخامة كي نحمل موسيفانا إلى آذان المستمعين في قاعات الموسيقى الجديدة الفسيحة وفي المسارح الصيفية غير المقفلة».



(لوحة ٩٥) جوستاف مائتر.



(الوحدة ٩٥) مانر مع سبنرود برودوفالتر.



(الوحدة ٩٦) تمثال بروتنزي لجوستاف مالر.

وآلف مالر تسع سيمفونيات كاملة وخلف الحياة دون أن يُتم العاشرة. وهى جميعا تحتاج أوركسترا كبيرا يواكب جهوده المتواصلة لتطوير أساليب التأليف الموسيقى والأداء الأوركستراالى معا، فلقد عاش مالر الحقة التى شهدت التطلع إلى كل ما هو جديد بعد أن استفذ عباقرة القرن التاسع عشر كافة وسائل التعبير. ولقد قامت شهرة مالر على عنصرين هامين، إذ كان أعظم مؤلف موسيقى شهده التاريخ يجمع إلى جانب إمكانياته الخارقة للعادة كمؤلف موسيقى كفاءته المهولة كقائد أوركسترا محنك كان له فضل كبير على فن القيادة فى التاريخ الموسيقى وقدرة على أداء شتى المواقف المتغيرة والمتحوكة داخل أى جزء من أجزاء السيمفونية، والموازنة بين المجموعات الضخمة المشاركة فى العمل الموسيقى، فإذا هو يغدو نموذجا احتفاء قادة أعلام جاءوا من بعده أمثال برونو فالتز ومنجلبرج (٨٠٠) وكليمهر (٨٠١) وكارايان وجورج زولتى وغيرهم. وفى سبيل ذلك دأب على محاولة استدرار كل إمكانيات الأوركسترا التى كانت دائما طوع بنانه فى التعبير عما يخالجه، وحشد فى الأوركسترا كل ما تتي له استغلاله من الآلات الموسيقية حتى «الماندولين» ذات الصوت الرقيق التى تبتئ أنغامها برفقة آلات الأوركسترا فى سيمفونياته الثامنة المعروفة «بسيمفونية الألف» (١٩٠٧) التى ضاعف فيها عدد التريات ورفع عدد آلات النفخ إلى سبع وأربعين آلة، بالإضافة إلى الأورغن والبيانو وقسم الإيقاع الكبير. فضلا عن ذلك فقد حشد بها ثلاث فرق للكورال (فرقتان للكبار وفرقة للأطفال) وثمانية مشدين منفردين، تجتمع كلها وتساند فى ختام السيمفونية الثامنة التى يصعب أداؤها على الوجه الأكمل إلا إذا توفرت لها كوكبة كبيرة من مهرة العازفين والمغنين، وهو أمر جد عسير ويتجلى فى هذا الختام كل معانى المهابة والجلال والاستشراف، فلقد نتم مالر به القمة فى مجال تأليف القالب السيمفونى (فقرة رقم ١٥٩ من التسجيل الموسيقى). لقد لجأ مالر إلى استخدام كافة الوسائل السمعية للتعبير الموسيقى مضيفا الصوت البشرى إلى السيمفونية بهدف إضافة تفسير لغوى وأداء بشرى لنفس المضمون حتى غدا مالر بالنسبة للسيمفونية أشب بقاجتر فى مجال الدراما الموسيقية. ولم يقتصر اهتمامه على استخدام الأوركسترا الكبير والاستعانة بالأصوات البشرية المنفردة والجماعية فحسب، بل نراه أحيانا يضيف أوركسترا آخر للعزف وراء المسرح.

وكتب مالر السيمفونية الثالثة التى تجسد بصفة عامة أصوات عالم الطبيعة التى كانت تنفذ إلى وجدانه حتى ذهب إلى أن لكل شىء فى الوجود صوته الخاص به. وتآلف السيمفونية من ست حركات لكل منها عنوان يفسر المضمون الذى تدور حوله الموسيقى. وقد علق مالر عليها فى رسالة إلى أحد أصدقائه قائلا: «سوف تُفصح لك هذه العناوين عن الكثير من خفايا النص الموسيقى، وتجعل لك نهجى فى الكشف عن المضمون الشعورى للموسيقى بشكل تدريجى، ابتداء من قوى الطبيعة الأولى إلى أدق انعطافات قلب الإنسان التى تشير بدورها إلى ما هو أبعد من نطاق هذا العالم. [إلى الله]».

وفى بداية الحركة الخامسة من سيمفونيه الثالثة نستمع إلى مغنية من طبقة الطو وكورال أطفال وإلى كورال نسائي وأوركسترا ضخمة (فقرة رقم ١٦٠ من التسجيل الموسيقى). واختار مالر للحركة الخامسة

من هذه السيمفونية عنوان: «ما تهمس به إلى أجراس الصباح» بعد أن كان في مبدء الأمر «ما تهمس به إلى الملائكة». وتبدأ موسيقى هذه الحركة في إثر آخر عبارة من الأغنية التي تؤديها مغنية «الألطور»، حيث يتلوها إنشاد كوروس أطفال للإحياء بالبراءة بصورة قرع الأجراس «بيم . . بام»، يليه إنشاد كوروس نسائي لنص من كلمات «البوق العجيب»: «أنشد ثلاثة من الملائكة أغنية عذبة»، ثم يصور غفران المسيح لبطرس الرسول في لحن يفصح عما أراقه بطرس من دموع الندم تؤديه المغنية الألطور، إلى أن يشدو الكوروس بنهاليل الطفولة البريئة مردداً «كفى المرء اعترافه بخطيئة حتى يحظى برضاء الله ومغفرته».

باليه أنشودة الأرض

ولئن كانت السيمفونية هي القالب المفضل عند مالر في التأليف، والأوركسترا هو وسيلة التعبير الطبيعية بين أنامله الحاذقة البارعة، فإن أسباباً ذاتية نابعة من ظروف حياته الشخصية وشعوره بالأسى والضياع خلال مرحلة معينة من حياته دفعته إلى الاتجاه نحو كتابة قصيدة غنائية طويلة في صيغة متحدثة، هي «أنشودة الأرض»^(٨٠٣) كانت أنغامها تردد بين جوانحه وتعكس إحساسه بمصيره المحتوم. الموت.

ولم يكن مالر يؤمن بضرورة تأليف موسيقاه وفق أشعار عظيمة، إذ كان يرى أن قصائد الشعر العظيمة أعمال فنية قائمة بحد ذاتها في غير حاجة إلى إضافة من فن آخر. ومن ثم استقى شعر موسيقاه من ديوان يضم مجموعة من القصائد الصينية ترجمها هانز بيثج^(٨٠٤) عن مصادر فرنسية أو إنجليزية واحتفظ في ترجمته بحر الشرق الكامن في أصل نصوصها، كما أضاف إليها من عنده لمسات رومانية رقيقة لا تصدر إلا عن قريحة فياضة.

ويحدّد مالر هدفه من صباغة سيمفونيته الغنائية «أنشودة الأرض» بقوله «لم أكتب في حياتي شيئاً أشد ذاتية من هذا العمل». واختط مالر لنفسه أسلوباً موسيقياً ثابتاً في حركات «أنشودة الأرض» الستة، فإذا هو يلتزم باستخدام خلية لحنية وحيدة في كل حركة من حركات أنشودة الأرض لا يحدد عنها ولا يستطرد في أية احتمالات حرة قد يدفعه إليها السياق الشعري ولا تكون ذات صلة مباشرة بالخلية اللحنية التي يستخدمها. ويرجع مالر في الاحتفاظ بأسلوب غنائي شجيّ في «أنشودة الأرض» غير متأثر بأسلوب بيتهوفن أو فاجنر الذي يعتمد على الديناميكية الأوركسترالية البارزة، وإذا هو يلجّ بذات الخلية اللحنية يكررها بألوان «آلانية» متعددة مع احتفاظه بقيمتها الغنائية الرخيعة حتى عندما يستخدم الآلات النحاسية أو الإيقاعية. ويقدر ما استمدت سيمفونيات مالر الأولى والثانية والثالثة من المواد اللحنية لقصائده الغنائية التي سبقها ألحاناً مفردة أو حركات كاملة، جاءت «أنشودة الأرض» متفردة في تكوينها؛ فهي سيمفونية مكتملة البناء مستقلة عن غيرها من الأعمال الغنائية التي سبقتها من حيث الشكل والمضمون، وإن كانت أصداء بعض تلك الأعمال تردّد في استحياء بين جنباتها، وخاصة في الأنشودة الثانية.

وقد وضع كيث ماكميلان تصميماً رائعاً لرقصات باليه وفقاً لموسيقى مالر «أنشودة الأرض» بعد أن تمثّل جميع الأحاسيس التي تزخر بها الموسيقى المتحركة روحها بالأسى بعد البهجة دون خفوت الإحساس بالموت الذي يلحّ طوال العزف الموسيقي، أو ببليلة الحلم الهادئ الذي يلوح في النهاية مبشراً بسجدة الربيع رغم انقضاء عمر الإنسان، فإذا هو يحرك خلال الرقصات صوراً توحى بفناء الحياة وتجدها في الوقت نفسه، ويُدّى قدرة على التحليق في آفاق رحبة، وموهبة في تطويع الرقص الكلاسيكي أحال به أنشودة الأرض إلى مرثية رقيقة تخلّد عذوبة الحياة وحنينة الموت، وتشيع الشاؤم كما تجرّف المستمع في دوامة الأنغام التي تنبض خلال نسيجها الموسيقي خلايا خفية وافدة من الشرق الأقصى.

واستهل ماكميلان الباليه براقصة واحدة ترسم خطى الموسيقى وتوحي النص برقة، ثم يتوافد الراقصون في رداء التدريب البسيط، تمتد وراءهم خلفية غير معدّدة تُضفي على المشهد جواً من البساطة والإيجابية معاً. وتتنوع الرقصات برغم ثبات طابعها الجليّ في حركات بطيئة لا يثقلها الترنج، تتخللها انتفاضات عنيفة مفاجئة يتزاوج فيها الرقص الحديث والكلاسيكي ببراعة من خلال ومضات شرقية، فقد حرص المصمم على استبعاد الحركات الإيمائية وتعبيرات التمزيق والصراع، وعلى الاحتفاظ بالروح الصينية الحقيقية المسمة بالتحفظ، والتي تومض بين الفينة والفينة في ارتقاء الراقصة بخفة العصفور في أحضان راقص يمثل الموت، وفي شرود مجموعة من الراقصين وسط الأخيلة التي تثيرها الخمر في الرؤوس، وفي هرب الراقص الذي يجسّم الموت مصطحباً معه الراقص الأول ورافضاً إعادته إلى محبوبته إلا بعد ارتدائه قناع الطقوس الجنائزية الأبيض. يمضى ذلك كله مع تنويع يشير الإعجاب ببراعة التعبير عن أكثر الأحاسيس انغلاقاً وخموداً، وعن أشدها انغلاقاً وانفعالاً بما يجعل الراقص أسير احتدام عارم يدور به في حركات لولبية أثيرية سريعة بتطلب أداؤها دقة وحذق ومرونة. وإذا كان ماكميلان قد وفق كل التوفيق في تقديم تعليق راقص رائع على الموسيقى، تشرب فيه روحها الأصلية وجعل منه تعبيراً مرثياً عنها، فقد أحستُ بعد مشاهدة هذا العمل الخلاق بمرح الكونت جاردن بلندن عام ١٩٦٦ أن ماكميلان قد نجح في خلق عمل فني جديد اكتسب أهمية تفوق ما ابتغى التعبير عنه كما شدّني إلى المزيد من التعلق بهذه القصيدة الغنائية، إذ بثّ أسمع بين كلماتها إيقاع خطى مذهلة السرعة والبراعة وحنيف أجحة تداعب الكلمات، وأشهد رؤى حيّة تجعلني أئين في الإيقاع روح الرقص وروح الموسيقى وروح الشعر تتوحد جميعاً على طريق النبع الذي تتعاقب فيه شتى الفنون الإيقاعية.

وتُستهل «أنشودة الأرض» بحركة أولى تتعالى فيها انفعالات الحياة في حفل شراب حتى الشمالة، دواءً أدياً للحياة وخلصاً للإنسان من يؤسه وشقائه وعذابه.

١ - خمرة شقاء الأرض

فى الكأس الذهبية ندعونا الراح.
لا تشرب حتى أشدو بشيد الحزن.
سجّد ووحك كالضحك سواء
فالحنن إذا مسّ الروح يخلف روضتها قاحلة،
يُذبل بهجتها ويُبعت الفتوة.
العيش قنام والموت كذلك قائم.



يا ربّ البيت، قباؤك ملأى بنيذ ذهبى تُخفيه.
عندك أدهو هذا العود.... هُدى.
صنّوان حبيان يمضيان معاً:
عزف بالمود واحتساء الراح.
كأس مترعة بنيذ تأتى فى موعدها
خير من كل ثراء فى دنيانا.
العيش قنام والموت كذلك قائم



ستظل قباب المالم أبداً زوقاء،
وستبقى الأرض طويلاً تزدهر وتحلو فى كل ربيع.
أما أنت يا أبها الإنسان.. إلى أى مدى يمكن أن نحيا،
حتى إن عشت مائة عام؟
لنمجرّن عن أن نسمد نفسك
ببقايا الأرض العفنة.



اخفض بصرك وانظر....
فى ضؤ القمر هناك..... قبوراً،



(لوحة ٩٧) الباليه الملكى البريطانى: أنشودة الأرض لجويستاف مالر وحيد فى الحزيف. مونيكا ماسون وأنطونى دويل.

يجثم فيها شبح وحشى،

قرّد.

انتهت

وستسمع كيف يصوغ ضحكاته،

كنشاز يختلط بعطر حياة الناس.

والآن ارفع رأسك.

... يا ندمائى أرف الوقت

فلنفرغ هذا الكأس حتى آخر قطرة

العيش قاتم..

والموت كذلك قاتم.

وتتكون هذه الأنشودة من عدة فواصل موسيقية ، تبدأ بصوت تينور من طبقة عالية يُسمع فيها جواً من التوتر الأليم يوحى - قرب نهاية الأنشودة - بضحكات قرد بشع قبيح فوق القبور في حالك الظلام .

ثم تأتي الأنشودة الثانية تأملًا شاعريًا صاغه تشانج - تى ، ليوشيه مالر بموسيقى كترانظية مكونة من ثلاثة خطوط ذات طابع حزين يذكرنا بقصيدته الغنائية الشهيرة «فى رثاء طفل» . *

٢ - وحيداً فى الحريف (لرحة ٩٧)

غيمُ الحريف أزرقٌ معومٌ فوق البحيرة.

والصقيع كما غُيب الشاطر،

حتى ترى مكان كَفْ فنان حَوّت

محقوق جوهر البُشب النفيس،

تنثره على البراعم الدقيقة.



الزهور قد تلاشى عطرها الجميل،

وسرى ريع بارد فى سيقانها.

ما أسرع الذبول

يدبّ فى أوراق اللوتس الذهب...

نطفو فوق الماء.

قلبي منهك،

ونور مشكاتي الضئيل قد ولى،

يترّ فى خفوت،

يوحى إلى أن انام.

إليك أنقل الخطى

يا متوى راحتي الحبيب.

أجل... هبني السكينة،
فيا للهفتى إلى بعث جديد .
في وحدتى طال بكائي،
ها طول خريف جثم على قلبي .
ها شمس الحب :
أمن جديد شترتين ؟
وفي رفق لمحين دموهى ،
فالدمع مرير . . .

ويتردد اللحن الأساسي في موسيقى هذه الأنشودة مرات عدة مشكلا محاورة عاطفية بين آلات
النفخ الخشبية والصوت الأدمى تتطلب مهارة فائقة في الغناء الذى يبدأ من نغمة شديدة الحدة، ومع ذلك

(لوحة ٩٨) البابا الملكى البريطانى: أنشودة الأرض لحوضان مالو عن الشباب - جنغرينى.





(موجة ٩٩) الباليه الملكى البريطانى : أنشودة الأرض لجوستاف مالر : عن الشباب . جنيفر هنى .

تؤدّى فى خفوت شديد شبيه بالهمس . وتسالق فى الأنشودة لحظة من الدفء تستوحى شمس الحب ، غير أنها تقف قاصرة عن أن تحقّق دموع الشاعر وتخفّف لوعته ، إذ هى لمحة خاطفة فى جبر مشحون بالوحدة والظلام يستعيده مالر بتكرار لحن مطلع الأنشودة .

أما الأنشودة الثالثة فهى عن قصيدة لى - تاي - بو «الناى الصينى» ، وتحمل الملامح الإيقاعية للرقصة الشعبية الخفيفة «السكرتسو» تصاحبها الخصائص اللحنية للسلم الموسيقى الصينى المكون من خمس نغمات [بدلاً من النغمات السبعة] فى الأوكتاف تعزّره آلات النفخ الخشبية . بيد أن أسلوب الصياغة الموسيقية يعكس روح الطبيعة التى عشقها مالر فى وطنه الأوربى أكثر مما يحمل الطابع الصينى ، وإن كان الطابعان يتلاحمان فى أغلب مقاطع الأنشودة .

٣- عن الشباب (لوحات ٩٨، ٩٩، ١٠٠، ١٠١)

وسط البحيرة الصغيرة

مقصورة خضراء بيضاء من خزف.

والجسر الذي يتهى إليها

فوق قناطر الشب

يتحنى كأنه ظهر نمر

في المنزل الصغير حيث يجلس الصحاب

يرتدون أجمل الحلل

يشربون، يسمرون

وبعضهم يؤلف الأشعار



(لوحة ١٠٠) الباليه الملوكي

البريطاني. أنشودة الأرض لجوستاف

مالر: عن الشباب. جنيفر بتي.

(الوحة ١٠١) الباليه البريطانى : أشفوده الأرض لجورستاف ماز : عن الشباب . جينزبرنى .





(لوحة ١٠٢) "البالية الملكى البريطانى: أنشودة الأرض لجوستاف مالر: عن الجمل."

أكمأهم من حرير

تنحسر للوراء.

قلنوا أنهم حرير

قبل للوراء فى استرخاء

وكل شيء بالنمأ يتمكس

على سكون صفحة البحيرة

فى لوحة مشيرة

كلهم على رءوسهم يقف
في المقصورة الخضراء والبيضاء من خرف.

والجسر كالهلال
قنطرة مقلوبة.
والصحاب يرتدون أجمل الخلل،
يسمرون... يسمرون.

(لوحة ١٠٣) البالية الملكى اليريطام : أنشودة الأرض يكون متف ماثو . عن الجمال .





(لوحة ١٠٤) أنباليه الملكي البريطاني: أشدة الأرض لجوستاف مالتز: عن الجمال. كيث ماسون وجورجينا باركنسون.

ثم تأتي الأنشودة الرابعة صورة تشيع فيها روح الشباب وصخبه في رقصة هزلية، ترجم شعرها
بيشج عن قصيدة لى-تاي-بو بعنوان «على الشاطئ»، واخترت لها عنوان «عن الجمال» (لوحات ١٠٢،
١٠٣، ١٠٤).

٤ - عن الجمال

الصبايا يقططن الزهور

يجمعن براعم اللؤلؤ على ضفاف النهر

يجلسن بين الشجيرات والأوراق المتساقطة

ويحصدن الزهور في حجورهن

ويتنادين بدعابة ومرح

شماع الشمس الذهبي يتراقص على غط أجسادهن

ويعكس صورهن على صفحة الماء الصافي،

وظل أطرافهن النجيلة

وعيونهن الدمع.
ويهدد النسيم أكمامهن برفق،
ويُشيع سحر عطرهن الفواح في الفضاء.



تأملن..... مَنْ هؤلاء الفتيان الوجهاً ممتلئين بجيادهم متينة البنيان،
تدبّ حوافرها فوق ضفة النهر؟
ها هم يمدّون بجيادهم
ينضحون فتوة عن بُعد كأنهم أشعة الشمس
تسلل خلال غصون الصفصاف الخضراء.
جوادٌ يصهل متعشاً
منطلقاً فوق العشب
يطؤها بحوافره،
ويعقب رقصاً الشاب المرحمة المعريدة في براءة شدوٍ رخيم من الفيلينيات في لحن أنشوى لدن يفرح
من أردانه أريج الطرب
يسحق الأزهار المساقطة في عاصفة عدوّه.
أه.... ما أكثر ما تتموج أحراف الخيل
وخياشيمها من شدة حرارتها كأنها تنفث البخار.
ضوء الشمس الذهبي يتراقص على نمط أجادها
ويمكس صورتها على صفحة الماء الصافي



أجمل الصبايا ندّد نحوه نظرات وكلّهن تطول
وليس شموخ جمالها إلا نظاهرا.
وفي إشراقة عينها النجلالين
وظلمة نظراتها الملتبحة
ترفرف صائحة ثورة قلبها.

وتأتى الأنشودة الخامسة صورة كاريكاتورية مرحة من شعر لى. تاى بو أيضاً، «الخمر فيها شراب
النسيان»، وإن كان الإحساس بالألم لا يزال يلح بإصرار في أرجائها.

٥ - الكير في الربيع

لو أن الحياة مجرد حلم

فلماذا نألم ونحن؟

سأشرب طوال اليوم الجميل

حتى أحجز من المزيد



وحين أحجز من رشف المزيد

حين يشتع الجسد والروح معاً،

سأترنح حتى أصل إلى يامى

وأروح فى نوم هنى



ماذا أسمع حين أُنق؟

صمتاً!

هاهو ذا طائر يفرد فوق الشجرة

أسأله هل حان موسم الربيع؟

فكل شيء يبدو كالحلم.



الطائر يفرد بالإيجاب!

نعم، حلّ الربيع

بين العشب والضحى.

وأصيحُ السمع

وأنا أنامل مرتقباً

فيفتى الطائر.... بضحك طرباً



املا كاسى ثانية

أكرعها حتى آخر قطرة،

وأغنى حتى يطلّ البدر

من القبة السوداء



وحين أعجز عن المزيد من الغناء،

سأعود إلى نومي.

فماذا يعني الربيع لي؟

فلا أكر حتى أفقد وعي.

وتوحى النغمات الحادة الصارخة والنورات الصوتية المتوالية بالغوايق الذي يصيب الكثير، فتصدر
عنه تلك المواقف التي ترسم المرح المصاحب لجو العريضة والتمل. ويشدو طير الربيع في نشوة خاطفة في
متصف الأنشودة التي تختتم تنذيل سريع محتدم لامع قصير يستعد مطلع القصيدة.



(لوحة ١٠٥) الباليه الملكي
البريطاني: أنشودة الأرض
لجورجستان مالر الوداع
مارشاميدى ودونالد ماكليري
وانطوني دويل.

أما الأنشودة السادسة فهي من قصيدتين: «انتظار الصديق» و«الوداع»، وهى أهم حركات اليمفونية وأطولها، وتُعرف باسم القصيدة الثانية. ويعبر مالر عن فلسفته الذاتية التى تراكب اليمفونية كلها بيتين: «إن قلبى هادئ البال ينتظر أوانه» و«الأرض الحبيبة تونغ وتنمو خضراء من جديد»، وتلك هى حقيقة الرسالة التى تطوى عليها «أنشودة الأرض» عندما ترتفع نغمات مالر رويداً رويداً لتستقر فى نشوة التأمل والسكينة معبرة عن كل ما يجيش داخل ذاته المضطربة (لوحه ١٠٥، ١٠٦).

٦- الوداع

الشمس تغرب خلف الجبال
والماء يهبط فى الأودية
بظلاله المضممة بالوئد.
انظر.. ها هو ذا القمر يطفو
كزورق ففى على بحيرة السموات الزرقاء.
إنى استنعم نسمات الريح الرخية
تهب من وراء أشجار التوب الداكنة.
الجدول يترنم وسط الظلمة بالحنان حذاب
وتشعب الزهور فى ضوء الشفق.
أنام الأرض تُقرى بالاسترخاء والنوم.
كل أحاسيس الحنين نهفو الساعة إلى الأحلام.
الرجال يمودون مُجهّدين.
ليجدوا فى طيات النوم سعادتهم.
سعادة كانت قد غابت فى طي النيان،
وليتعلموا كيف يمودون شباباً.
الطيور تقبع ساكنة فى أفنانها،
والمالم فى طريقه إلى هجوع.

فى ظلال أشجار التوب أنسمُ الهواء رطباً عليلًا،
وهنا أقف فى انتظار صديقى.
إنى أنتظره.

لاودعه الوداع الاخير.

بحوارك يا صديقي.

اثقوك إلى أن استمتع بجمال هذا المساء.

أين أنت؟

طال انتظاري وحيداً!

أهيم بصحبة عودي،

على ممرات معشبة

أيها الجمال

أيها العالم الذي يسكر أبداً بالحب والحياة!

ترجّل عن الجواد ومنّعه شراب الوداع.

وسألت صديقي إن كان سيرحل،

ولماذا كُتب عليه الرحيل؟

فأجاب وكان صوته من وراء نقاب

يا صديقي سوف أقول لك:

في هذه الدنيا

ما كان الحظ مميّ كرمياً.

إلى أين مسمّى؟ سأرحل..... سأهيم بين الجبال.

ألتبس راحة قلبي الموحش.

أسير إلى داري..... مأوى.

ولن أطوف بعيداً.

فقلبي هادئ البال يتنظر أوانه.

في كل مكان..... في الربيع

تويع الأرض الحبية، تنمو خضراء من جديد.

في كل مكان.. وإلى الأبد

يدو الأنف أزرق متألّفاً

إلى الأبد..... إلى الأبد.



(لوحة ١٠٦) الباليه الملكى البريطانى: أنشودة الأرض لجورج مالر: الوداع. دونالد ماكليرى ومارشيا هيدى وأنطونى دويل.

وليس من اليسير الفصل بين هذه الأنشودة من حيث النمط البنائى أو الاقتدار التعبيرى أو التوقع الصوتى وما كان يتردد فى نفس مالر من انفعالات. فآلة الأوبوا تبكى وتعول فى مرثية نغمية قصيرة تتردد بالجاح خلال الأنشودة كلها، بصاحبها قرار نغمى داكن أكثر إلحاحاً من آلة الكنترباص، وتتخللها ردود من آلات الكلارينيت والكورنو، تتخفّف كلها فى النهاية فى أهة لحنية حارة وإن كانت أهة حانية (فترة ١٦١ من التسجيل الموسيقى).

ولعل أهم ما تتميز به سيمفونية «أنشودة الأرض» جدتها التقنية وتواتر ملامح التجريد والتنويع فى استلهاهم مالر للطبيعة المحيطة به، ومن هنا كانت المصاحبة الآلية للغناء مصاحبة مفرطة فى اللحنية الرخيمة. وتبدو البوليفونية الأفقية فى ألحان السيمفونية رحلة جميلة تتأرجح بين الأرض والسماء،

وتبشر بمولد «اللحنية الكاملة» التي ميّزت أعمال شونبرج فيما بعد. وهذا في حد ذاته حل رائع جديد لإحدى المشاكل الرئيسية في التأليف الموسيقى، وأعنى بها مشكلة تحقيق التنوع اللحني مع الاحتفاظ بخلية لحنية واحدة في البناء. وقد توصل المالر إلى حل هذه المشكلة بكتابة الحان ذات سيولة ميلودية تنبثق من وحدات لحنية قليلة العدد غنية المضمون، وذلك بدلاً من التورط في إبداع لحن محدد المعالم ثابت الهيئة فيكون أقل طواعية واستجابة لتقنيات التأليف. فما أيسر على المستمع أن يتعرف على خلية لحنية وحيدة في كل لحن من ألحان «أنشودة الأرض»، والخلية من مشتقات السلم الموسيقى الخماسي الصيني (أي المكون من خمس نغمات في الأوكتاف كما أسلفت). وتتردد هذه الخلية طوال المصنف في أسلوب متجدد وفي أشكال كترابطية تكون نسيجاً قوياً مترابطاً متنوعاً. وعلى خلاف أعمال المالر الأخرى، فإن سيمفونية «أنشودة الأرض» لا تحتاج إلا إلى أوركسترا عادية التكوين، يزداد ثراء بإضافة عدد من الآلات التي تُضفي عليها طابعاً شرقياً: ألتا هارب، وعود صيني، وماندولين، ودَف ذو صنوج، وكاسات نحاسية، وجلوكنشيل، وطبول.

الموسيقى القومية في القرن التاسع عشر

نشأت في أوج رومانسية القرن التاسع عشر الشائنة على التقاليد والقواعد المرمية في الأدب والموسيقى اتجاهات جديدة في الدول التي رزحت طويلاً تحت الحكم الأجنبي أو انعزلت عن العالم الأوربي انطلقت بها نحو آفاق متحررة من كافة القيود، بيد أنها ظلت عاجزة عن مجاراة إيطاليا وفرنسا وألمانيا زعامتها للحركة الموسيقية العالمية خلال القرن التاسع عشر. وقد اتجهت هذه الدول وعلى رأسها روسيا القيصريّة وتشيكوسلوفاكيا وإسبانيا إلى إعلاء شأن تراثها القومي وابتكار موسيقى قومية خاصة بها تقوم على هذا التراث من الأساطير الشعبية وتستمد مصادرها جديدة لموسيقاها من أحداثها القومية ومن نضالها ومن ألحانها الشعبية.

الموسيقى القومية الروسية

جلينكا

وقد شارك الموسيقى جلينكا^(٨٠٥) (لوحة ١٠٧) الذي كان صديقاً للشاعر پوشكين في الحركة الداعية إلى الأسلوب الموسيقى القومي في روسيا على غرار ما قام به بعض كتابهم في مجال القصة والشعر أمثال دوستوفسكي وتولستوي وتشخوف وبوشكين، فإذا جلينكا يؤلف موسيقى روسية يتنوعها الروس، تأتي على رأسها أوبرا الشهيرة «حياة من أجل القيصرة»^(٨٠٦) أو كما يطلق عليها اليوم «إيفان سوساين»^(٨٠٧) وكانت روسيا ببب امتداد رقعتها في آسيا تعيش بمزمل طوال حكم القيصرية عن البلاد

(لوحة ١٠٧) جليнка.



▶ (لوحة ١٠٨) رمسكى
كورساكوف.

الأوربية، فلم تتأثر بالحركات الثقافية الكبرى مثل حركة الإصلاح الدينى أو حركة إحياء العلوم والفنون فى عصر النهضة أو بالثورة الفرنسية فى أواخر القرن الثامن عشر. ومن هنا تأثرت فى ثقافتها إلى حد بعيد بالأفكار والأساطير والمثل العليا الشرقية لاحتكاكها المستمر بالأتراك والفرس والصينيين. وقد سار على درب جليнка ووفق ما يهدف إليه نفر من المؤلفين أطلقوا على أنفسهم أول الأمر اسم الحفنة «كوتشكا»^(٨٠٨) وسماهم الفرنسيون والإنجليز وغيرهم من الأوربيين فيما بعد «بمدرسة الخمسة» وهم: بالاكيرييف^(٨٠٩) وسيزار كُويه^(٨١٠) وبورودين^(٨١١) وريمسكى كورساكوف^(٨١٢) وموسُورسكى^(٨١٣). اتخذوا بزعامة بالاكيرييف وقد ربطت بينهم رغبة عارمة فى خلق الفن الروسى القومى. وقد نجح هؤلاء العباقرة فى تقديم أعمال خلدتهم إلى اليوم، كما فتحت للموسيقى الروسية أبواب العالم بأسره. وكان ريمسكى كورساكوف (الوحة ١٠٨) أعظمهم قدرة على تأليف الموسيقى ذات البرنامج التصويرى والقصصى، فاتجه إلى الشرق فى معظم مبتكراته يستمد منه مصادر برامجه التصويرية، مستلهما كتاب ألف ليلة وليلة الذى كتب له موسيقى متالية تصور مقتطفات من حكاياته ومن أشهرها «شهر زاد».



وامتاز موسّورسكى (الوحة ١٠٩) بخصب الخيال وتلقيحه الموسيقى بطاقة درامية تحرك المشاعر بأقل اللغات التي يصفّيها على الموقف للموسيقى. فلا عجب أن بلغت أوبراه «بوريس جودونوف» القمة ضمن البرامج الأوبرالية في العالم بأسره، كما كتب قصيدة سيمفونية تعدّ من أروع ما يُستمع إليه اليوم في برامج الحفلات السيمفونية وهي «ليلة فوق جبل عار». وقد عكف موسّورسكى منذ شبابه في عام ١٨٦٠ على كتابة المسودات الأولى لهذه القصيدة، ثم أعاد صياغتها في عام ١٨٦٧. وفي عام ١٨٧١ أدخلها في سياق أوبراه «ملاد»^(٨١١) وتناولها مرة أخرى قبل وفاته بعام في أوبرا أخرى من أوبراته وهي «موتى سوروكسى»^(٨١٥). وبعد وفاته قام صديقه ريمسكى كورساكوف بإدخال بعض التعديلات على توزيعاتها الأوركسترالية، كما أضاف إليها ختاماً هادئاً بطى الحركة، وهي الصيغة التي تُعرف بها اليوم في الحفلات الموسيقية. ويبدأ البرنامج التصويرى للقصيد السيمفونى وفق ما حدده موسّورسكى نفسه بتصدير موسيقى يصور اجتماع السحرة بالجلجل الأجرد وما يدور فيه من ثائرة، ثم رحلة الشيطان في



موكب تحفّ به ثلّة من أتباعه . يلى ذلك الحفل الذى يقيمه السحرة احتفاءً بالشيطان ، وهو ما يشير إليه موسُورسكى بخطابه لريمسكى كورساكوف فى ٥ يولييه من عام ١٨٦٧ بأنه : «قداس أسود تميز موسيقاه بطابع وحشى وشرير ممزجة بألحان أخرى ذات طابع دينى» . وينتهى القصيد بطقوس السحرة^(٨١٦) التى يأتى فى أعقابها الختام الهادئ الذى أضافه كورساكوف والذى يُستهل بقرعات من الجونج تعقبها أجراس الكنيسة معلنة بزوغ الفجر فيدفع صوتها السحرة إلى الفرار واختتام ليلتهم فرق الجبل الأجرد^(٨١٧) (فقرة رقم ١٦٢ من التسجيل الموسيقى) .

الموسيقى القومية التشيكية

ولقد كان احتلال النمسا لبوهيميا فترة طويلة حافزاً لأهل البلاد على الاحتفاظ بتقاليدهم والمحافظة على أساطيرهم الشعبية ، بل اتخاذ ثقافتهم الشعبية سلاحاً يؤجج صراعاتهم فى سبيل التحرر من حكم الإمبراطورية النمساوية خلال القرن التاسع عشر ، ذلك الصراع الذى بلغ أشده حوالى منتصف ذلك القرن . واشتهر اثنان بيعث الموسيقى البوهيمية القومية ، يعدّ أولهما بحق أبا الموسيقى التشيكوسلوفاكية



(لوحة ١١٠) سياتنا.

وهو بيدريش سميتانا (١٨٢٤ - ١٨٨٤)، والثاني أنطونين دوفورجك (١٨٤١ - ١٩٠٤). ومع أن موسيقى دوفورجك قد خرجت عن نطاق القومية إلى الآفاق العالمية إلا أنها انطوت على الكثير من الأغاني والرقصات الشعبية البوهيمية، مثل الرقصات السلافية التي كتبها من سلسلتين تشتمل كل منهما على اثني عشرة رقصة تمثل كل البقاع الشبكية.

ولقد تغنى سميتانا (الوحة ١١٠) في موسيقاه بيلاده، بأرضها ومراعيها وجبالها وأنهارها وأساطيرها وجمال الطبيعة فيها، وبصراع أبطالها في سبيل تحريرها في سلسلة من القصائد اليمفونية يضمها عنوان واحد هو «بلادي»^(٨١٨). وتشتمل السلسلة على ست قصائد هي: «في شهراد»^(٨١٩) [أي القطعة العالية] التي تقوم فوق صخرة عالية على ضفاف نهر الفولتافا [المولداو] وكانت في قديم الزمان مقر حكم ملوك بوهيميا قبل الغزو الأجنبي. ثم «فولتافا»^(٨٢٠) وهي قصيدة تصف نهراً يشق طريقه وسط بقاع تغمرها الذكريات والأساطير. وقصيدة «شاركا» التي تصور قصة إحدى زعيمات المحاربات البوهيميات، وقصيدة «من مراعي بوهيميا الخضراء وغاباتها»^(٨٢١)، تليها قصيدة «تابور»^(٨٢٢) معقل الزعيم الضريع لفرسان «الهوسيين»^(٨٢٣)، وتنتهي بقصيدة «بلاتك»^(٨٢٤) وهو جبل بجنوب بوهيميا يضم رفات الفرسان الهوسيين الذين تقول الأسطورة أنهم سوف يهبطون أحياء من مقابرهم لنجدة البلاد عند الحاجة.

وأشهر القصائد الستة في برامج الحفلات الموسيقية هي القصيدة الثانية بعنوان «نهر الفولتافا» أو [المولداو] التي تصور هذا النهر الجميل الذي يخترق بوهيميا وكذا عاصمتها الجميلة براج. وتكون موسيقاها من أقسام مختلفة، أحكم سميتانا حبكها مصوراً الأحوال المتعددة لمجرى هذا النهر من منبعه من رافدين صغيرين أحدهما «دافي جارف» والثاني «بارد هادي» ينبع منهما النهر الكبير حتى يلتقي بنهر الألب فتختفي معالها فيه، مخترفاً الغابات التي ينبعث منها ضجيج الصيد بالنهار وسحر الأساطير في الليل، والسهول والمراعي الخضراء التي يسود فيها الغناء والرقص الريفى بل ورقص الجان الأسطوري خلال الليل أيضاً. وعندما تزداد الموسيقى شدة وسرعة يكون النهر قد اقترب من صخور مدينة براج ذات الأبراج العديدة. ويربط فيما بين الأقسام الموسيقية لحن جذاب ذو ميلودية ساحرة وإيقاع متدفق مشيراً إلى انسياب مياه نهر الفولتافا الرامز إلى بوهيميا بخصبها وثقافتها وأساطيرها الشعبية (فقرة رقم ١٦٣ من التسجيل الموسيقى).

الموسيقى القومية الإسبانية:

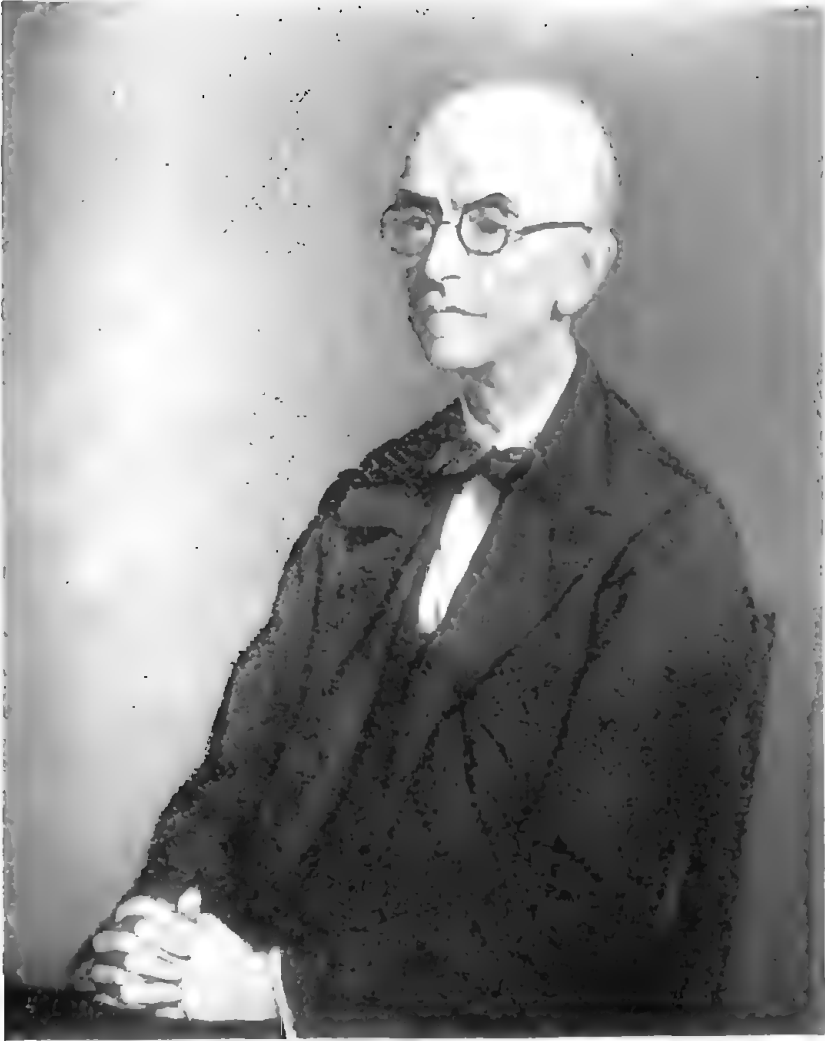
ولم تكن إسبانيا منعزلة عن العالم الأوربي انعزال روسيا القيصرية أو رازحة تحت نير الاحتلال الفاصب الأجنبي مثلما كانت بوهيميا، وإنما على العكس كانت خلال عصر النهضة الأوروبية من أعظم الدول الأوربية ازدهاراً في مجال الابتكارات الموسيقية، غير أنها ما لبثت أن انحدرت بعد ذلك واجتاحتها موسيقى فرنسا وإيطاليا فأزاحتها عن مكائتها العالمية التي بلغت خلال عصر النهضة لاسيما ببتكراتها

لموسيقى العود والموسيقى الدينية الصوفية . وخلال القرن التاسع عشر أحسنَ بعض الموسيقيين الإسبان بضرورة العودة إلى تراثهم القومى من الأغاني والرقصات الشعبية الإسبانية التى ظلت حية على مر الزمن . وهكذا عاد كل من إيزاك ألبيث^(٨٢٥) (١٨٦٠-١٩٠٩) وإريكو جراندادوس (١٨٦٧-١٩١٦) إلى التراث القومى كمصدر تقوم عليه مبتكراتهما الموسيقية . وبعدَ ألبيث فى إسبانيا نظير شويان فى بولنده من حيث مبتكراته لألة الياتو بأسلوبه المتميز الخاص ، ومن حيث نزعتة القومية وعشقه لوطنه^(٨٢٦) .

أما جراندادوس فيشتهر برقصاته الإسبانية للبيانو وبسلسلته من المقطوعات للبيانو التى قام فيها بتسجيل بعض الصور التى رسمها مصوّر إسبانيا العظيم جويا (١٧٤٦-١٨٢٨) ومن أجملها تصويره الموسيقى للوحة بعنوان «الأفعى والعصفور» . والأفعى هنا ترمز إلى دوقه اشتهرت بمغامراتها العديدة ، والعصفور هو فريستها الذى تلقى عليه شباكها ، وكان جويا قد رسم لهذه الدوقة لوحين أصبحتا من أشهر لوحاته . ويطلق جراندادوس عنوان «الجويات»^(٨٢٧) [نسبة للمصوّر العظيم] على هاتين السلسلتين ، وقد استخدم مادة «الجويات» الموسيقية فى كتابة أوبرا تحمل ذات العنوان عُرضت فى نيويورك سنة ١٩١٦ ولقى جراندادوس مصرعه وهو فى طريق عودته من العرض الأول لأوبراه عندما أصيبت سفينته فى القتال الإنجليزى بطوربيد ألماني أغرقها .

أما إيمانويل دى فاي (١٨٧٦-١٩٤٦) فهو برغم اتجاهه نحو العصرية العالمية السائدة فى القرن العشرين^(٨٢٨) إلا أنه نحا فى موسيقى الباليه التى كتبها لفرقة الباليه الروسى «دياجيليف» بعنوان «القبعة ملثة الأركان»^(٨٢٩) منحى الموسيقى الشعبية الإسبانية . ويمكن تصنيف دى فاي ضمن فريق المدرسة الإطباعية التى أسسها ديبوسى بفرنسا ، مثله فى ذلك مثل ريبيجى فى إيطاليا مع فارق واحد هو أن هذه الانطباعية قامت فوق مسرح إسباني (لوحة ١١١) .

على أن العمل الأكبر الذى بعث الحياة فى الأسلوب الإسباني القومى هو ما قام به ألبيث فى مقطوعة «أيريا»^(٨٣٠) التى تنقسم إلى لوحات اثني عشرة للبيانو تقوم على الأغاني والرقصات الشعبية الإسبانية أشهرها : إحياء والاحتفال الدينى بأشبيلية وتريانا [ضاحية أشبيلية] والميناء وإل أبيسين^(٨٣١) وهى جميعاً صور إسبانية تصور الحياة بها بنفس الألوان الزاهية والدفء الذى تتميز به الحياة الإسبانية ، وكلها مستعارة من حياة المدينة وضاحيتها ومن الاحتفالات الشعبية ومن حركة العمل فى الميناء . وهى ليست تصويراً مباشراً وإنما هى انطباعات مستوحاة من الحياة الإسبانية صاغها مؤلف إسباني يشعر فى أعماقه بتزوع جارف نحو الفن القومى . والمقطوعة الأولى بعنوان «إحياء» بمثابة إزاحة الستار عن لوحة حبة عنوانها «أيريا» وكأنها غرة بصدر كتاب يحمل نفس العنوان ، تستطرد إلى رقصة من منطقة الباسك المناخمة لفرنسا هى رقصة «الفاندا نجويلا»^(٨٣٢) التى تبدو موسيقاها كحلم شاعرى يلفه شعور مغمم بالشوق والحنين . وكانت سهولة أدائها من بين المقطوعات الإثني عشرة التى تتظمها هذه السلسلة سبباً فى ذبوع عزفها . وقد صيغت موسيقاها فى قالب الصوتاته القائم على اللحنين المتعارضين والمشمعل



(لوحة ١١١) إيمانويل دى فايا .

عادة على ثلاثة أقسام : العرض والتفاعل والتلخيص ، غير أن قسم التفاعل هنا يُستبدل بانتقال ميلودي من اللحن الأول إلى اللحن الثانى الذى يُعزف على البيانو فى المنطقة الجهيرة التى تشبه صوت التشيللو ، فى حين يُستعاد هذا اللحن فى قسم التلخيص فى منطقة الأصوات الحادة من البيانو . وتبلغ موسيقى ذيل الحتام حداً كبيراً من الشاعرية ، تتعارض فيه الأنغام البعيدة والقريبة فى حوار بديع يختتم هذه اللوحة التمر. تمثل فاتحة الكتاب^(٨٣٣) (فقرة ١٦٤ من التسجيل الموسيقى) .

الفصل الحادي عشر

الْقُرْنُ الْعِشْرُونَ

أساليب القرن العشرين

أحرز النصف الأول من القرن العشرين تقدماً علمياً وصناعياً خلف آثاراً عميقة في سياق الحياة الإنسانية، كما سادت الروح العصرية في مجالي «الأدب والفنون» من مثلة في الاتجاهات الموضوعية والواقعية والتعبيرية والوظيفية التي عبّرت عنها منجزات هذا العصر، سواء في أعمال بيكاسو في التصوير والنحت، أم أعمال فرانك لويد رايت في العمارة، أم أعمال غيرهما في عالم الشعر والأدب. وكذا ظهرت في الموسيقى أساليب ثورية يمكن مضاهاتها بالثورة التي فجّرها أسلوب «الفن الجديد»^(٨٣٤) الذي ظهر خلال القرن الرابع عشر، والثورة التي فجّرها أسلوب «الموسيقى الجديدة»^(٨٣٥) التي ظهرت خلال القرن السابع عشر.

وقد أُطلق على الأعمال المعاصرة ابتداءً من تلك التي ظهرت خلال العشرين عاماً الأخيرة من القرن التاسع عشر (١٨٨٠ - ١٩٠٠) اسم «الروح العصرية». وحملت هذه الأعمال بعض سمات الخروج على الأساليب العامة التي ظلت مهيمنة خلال القرن التاسع عشر كله. وتجلى الخروج على التقاليد الرومانسية الألمانية السائدة في اتجاهات ثلاثة:

الاتجاه الأول: هو النزوع إلى القومية في الموسيقى في كل من روسيا وتشيكوسلوفاكيا السابقة وإسبانيا، مع استمرار الأسلوب والأسس الفنية الموسيقية امتداداً للرومانسية الفاجنرية، ومن هنا أُطلق على هذا الاتجاه «الرومانسية الجديدة»، وقد ظهر في موسيقى المؤلفين الروس مثل تشايكوفسكي (الروح ١١٢)، وفي موسيقى سميتانا ودفورجك رائدى الموسيقى في تشيكوسلوفاكيا، وفي موسيقى كل من مالر وبروكنر وريتشارد شتراوس وسبيليرس في ألمانيا وبلاد الشمال.

والإتجاه الثالث: هو النزوع إلى التعبيرية^(٨٤٤) المقصود بها الكشف عن دخائل النفس وما تحت الشعور، وهو إتجاه مناقض للانطباعية التي تعبر عن البصمات الحسية التي تخلّفها العوامل الخارجية. وكان لأساليب التعبيرية المتعددة كالتجريد^(٨٤٥) وما وراء الواقعية^(٨٤٦) فى التصوير ما يواكبها فى التأليف الموسيقى.

५६.



(لوحة ١١٢) ديوسى .

ديوسى

وإذ كانت أعمال فاجنر هي الذروة التي بلغت الرومانسية عبر أعمال فيبير وشوبرت وشومان
 ديست وبرليوز فقد انتظر الناس ظهور نبى جديد للموسيقى متساخين عما قد يكون عليه أسلوبه، وكان
 فلهور كلود ديوسى هو الإجابة على هذا السؤال . فقد ارتبط اسم ديوسى بالأسلوب الانطباعى فى

التصوير الذى اشتق اسمه من كلمة «انطباع»، وكان المصور الفرنسى كلود موني قد أطلق هذا الاسم عنواناً للوحة تصوّر كنيسة ويستمنتر المطلّة على نهر التيمز وسط ضباب لا تتضح معه التفاصيل. وقد عُرِضت هذه اللوحة لأول مرة عام ١٨٧٤، فمال بث اسم الانطباعية أن أطلق بعدها على أسلوب موني وماني وريوار وديجا، ثم انتقل إلى موسيقى ديوسى.

وبعد إغفال ديوسى للتعبير الصريح المباشر عن المشاعر وفق نهج الرومانسيين واعتماده على الإيجاز الموحى والتكثيف دون مغالاة، أحد مقومات أسلوبه الموسيقى الذى يكتنفه فى أغلب الأحيان نوع من الغموض شأنه شأن ما يكتنف كنيسة ويستمنتر من ضباب فى لوحة موني. غير أن ديوسى فى واقع الأمر لم يتخذ الانطباعية مذهباً وطريقة وحيدة للتعبير برغم الوشائج الوثيقة بينها وبين مقومات أسلوبه الفنى، إذ نراه يكتب إلى ديران ناشر موسيقاه قائلاً: «إنما أحاول تقديم أسلوب جديد هو تصوير الواقع كما أراه أنا، وما أبله الذين يصفونه بالانطباعية!» (الوحة ١١٣).

ولم يقصر ديوسى تذوقه لفن التصوير على أعمال المصوّرين الانطباعيين فحسب، بل كان مولعاً أيضاً بأسلوب المصورين البابائين أمثال هوكوزاى وأتباعه لاسيما تصويرهم للحركة فى لوحاتهم، حتى يخيل لمن يتطلع إلى صورة طائر فى الفضاء من أعمال برانكوزى^(٨٤٧) أنه يحلّق بالفعل، محققين ذلك بأبسط الوسائل وأقل التفاصيل، مختارين أوضاعاً يصفون عليها نبض الحياة. ولعل السر فى نسبة موسيقى ديوسى إلى الانطباعية هو ما توحى به عناوين مقطوعاته مثل: «خطوات على الثلج» و«مُحب» و«روض تحت المطر» و«كاتدرائية غارقة» و«ضباب» و«انعكاسات على الماء»، وجميعها يوحى بالتصوير الذى لا تتضح معه حدود الأشكال، هذا إلى جانب نهجه فى الاقتضاب الموحى، وتحبّب التوضيح المبلودى، وعدم إبراز العنصر الدرامى. غير أننا لا نستطيع أن ندعو ديوسى انطباعياً فى كافة أعماله، فلقد كتب الكثير من المقطوعات البعيدة عن الأسلوب الانطباعى، كأغانيه التى كتبها لنصوص بعض الشعراء الرمزيين من أمثال مالارميه وفيرلين ورامبو ومرتلك الذين تميز قصائدهم بضبابية وغموض يتفان مع نهجه فى الإيجاز والإيهام. وقد أضفت طريقته فى الإيهام والإيجاز والابتعاد عن التعبير الصريح جواً من الغموض على أوبراه الوحيدة «بلياس وميليزانده»^(٨٤٨) فى حين لا يتناسب الغموض مع المسرحية العادية أو الغنائية، فقد عاش المسرح منذ الإغريق إلى اليوم بمثابة نافذة كبيرة تطلّ منها على ما يدور فى الحياة. وقد اتبع ديوسى فى أوبراه نهج مونتشردي الأوبرالى حين جعل الموسيقى مصاحبة للكلمات تدعمها وتضاعف شاعرية هذه المسرحية الرمزية التى صاغها مرتلك صياغة رائعة. وتقف أوبرا ديوسى موقف التقيض من الدراما الفاجرية فى أسلوبها وما تنطوى عليه من زخم

المشاعر، فقلما نستمتع فيها إلى أجزاء تُعزف بشدة وعنف، بل نجد الأوبرا بأسرها سابعة في جو من الغموض والشجن. وشتان ما بين لحظة مصارحة العاشقين أحدهما الآخر بحبه في كل من أوبرا «بلياس وميليزاند» و«تريستان وإيزولده»، حيث يعبر ديبوسى عن الحب بالمكون، في حين تندفق موسيقى قاجر في صراحة مترعة بالمعاطف الجياشة (فقرة ١٦٥، ١٦٦ من التسجيل الموسيقى).

وقد خللت أعمال ديبوسى المبكرة من هذا الإيجاز الموحى الذى جعل النقاد يصفونه تارة بـ «الانطباعى» حين يُدع لوحه موسيقية تصويرية، وتارة أخرى «بالرمزى»^(٨٠) حين لا يتناول مثل هذا التصوير الموسيقى في أغانيه. وجاءت موسيقى «مقدمة عصر يوم من أيام جنّى الغاب»^(٨١) بمثابة لوحات ديكور تجلّى خلاله رغبات جنّى الغاب وأحلامه أثناء فيظ الظهيرة، وجنح ديبوسى فيها إلى الارغمال الأسر حتى استهوت المستمعين برغم عصريّة لغتها الموسيقية. وكان ديبوسى قد وضع هذه الموسيقى وفق نص من أروع نماذج الشعر الرمزي وهو قصيدة الشاعر مالارميه (١٨٤٢ - ١٨٦٨) الشهيرة بعنوان «قصيدة رعوية»^(٨٢). وكان مالارميه نفسه قد استلهم موضوع قصيدته من لوحة لنفس الموضوع للمصور بوشيه^(٨٣) من القرن الثامن عشر محفوظة بالناشيونال جالرى بلندن تجلّو بأسلوب واقعى الوجه الماجن «للسائير» العريد. والفارق بين جنّى الغاب^(٨٤) والأسطوري والسائير غير محدد، فكلا الاسمين يُخلّمان على مخلوقين خرافيين في صورة البشر، لكل منهما ذيل نيس وقرناه وحوافره وقدماه، وأذنان طويلتان مدبّتان يكسوهما شعر كثيف، ومن هنا فهي مخلوقات تجمع خصائص البشر والحيوان على حد سواء. وفي لوحة بوشيه يطارد جنّى الغاب صبيّتين، ويتعقبهما من خلال سيقان القصب الممتدة على ضفاف أحد الأنهار (لوحة ١١٤). وقد تأثر مالارميه بموضوع اللوحة نسجّل انطباعه في قصيدته بأسلوب يشيع فيه الإبهام والغموض مالبث ديبوسى أن اقتفى أثره في نفس الاتجاه.

صوّرت القصيدة بقطة جنّى الغاب لحظة انبلاج الفجر وهو يحاول استجماع شتات فكره كى يتذكر تجربة مرّت به عصر اليوم السابق التقى خلالها بحوريتين يتوهج شعرهما بلون الذهب، فمضى يسأل نفسه هل كان اللقاء حقيقياً أم أضغاث أحلام استوات عليه ما لبث أن انساحت كقطرات المطر أو كأغنام النأى الذى يعرّف عليه؟ لا يدري حقاً. غير أنه يتبيّن وهج مخلوقين أبيضين يتألق وسط الماء بعيداً بين سيقان القصب فيتساءل أبجعتان أم تراهما حوريتان تبجان؟

■ Symbolic Movement حركة أدبية نشأت في فرنسا عام ١٨٨٥ كرد فعل للحركة الواقعية وللحركة الانطباعية تزعمها ستيفان مالارميه وشارل بودلير وبول فربلن، وامتدت إلى التصوير فإذًا جوستاف مورو وبيرر بوفيس وه شافان وجيس إنسور بقدمون خيالات غنائية حاملة ذات مضمون رمزي غامض أحياناً (م. م. ت).



(لوحة ١١٤) بوشيه : حوربتان وجان الغاب . الناشر نال جاليري بلندن .

ومن خلال هذا الغموض تنمو صورة الانطباعة اللذيذة التي أحسها جنى الغاب عندما استيقظ من نومه، حتى أثر أن يهجر ذاته في سبيل هذه التجربة العذبة، ألم يعيش هذه التجربة وسط حديقة مفعمة بزهور السوسن البيضاء والذهبية تطل من ورائها الورود الحمراء؟ إنه يمتصر ذهنه مفكراً لتبين حقيقة هذه الرؤيا. لعله يختار زهرة سوسن ليرشف من كأسها ما يُعينه على تذكر هذه الرؤيا. كم كان يود عندما التقط حبات العنب أن يلتقط معها هذه الذكرى من نفس الكرمة. ولكن مبهات، فما زال طعم الشوة الجميلة يمس في ضبابية الإبهام وما زال يتساءل عن كهنه، أحقيقة كان أم حلماً رهيفاً؟ لكنه ظل حائراً أبداً. وتشتد حرارة الشمس وتذهب حشائش الغابة، فيتحرى مكاناً في دغل يتكوّر فيه مستلماً للنوم لعله يستعيد معه تلك الشوة اللذيذة:

فلكما الحوريتان

أتمنى لهما الخلود

بشرتاها الورديتان الوضأتان

تتوهجان في الجو المرتضى الأجفان

إثر غصنة مضطربة محمومة.

أترانى قد خلب لىّ حلم؟

شكىّ ظلامٌ يتراكم منذ الأزل

تمتد من أغصان كثيرة وادعة

أغصان تأخذ موقعها في الغاب،

الغابة التي تؤكد واسفاه

أنتى وحيد

أهب نفسى فداء لخطبة الورود المفتراة.

فلتدبر الأمر..

لعل هاتين اللتين أضيها

نميران من رغبات حواسي المكذوبة.

يا جنّى الغاب

إن أوهام الصبّ لدى أطهرهما

تنهمر مُسربة من عينيها الزرقاوين

كيبوع متفجّر بالدموع.

أما الأخرى..

أَوْ نقول إنها على التقيض

لا تنفك تنتهد

كأنها لفحة هواء النهار الساخنة تصفع جزتك
لا...

فإن الصباح النديان وهو يغالب الفيض الحائق
يشدو على خرير المياه التي تتدفق من مرمارى
فى الحميلة الريانة بالأنعام المزلتفة.
والأنفاس تنساب لاهته من ثقى المزمار
قبل أن يبتد الصوتُ رذاذاً لا يروى.

فوق الأفق الساهم المنبسط

وإلى السماء تصعد ثانية

تلك النفثة الموحية

تلك النفثة الحرية الوداعة

أيتها الضفاف المشوشة حول المتنع الساكن.

يا من دفننى زهو خيالاتى إلى السطو عليها

تحت عين الشمس التى راحت تفار منى

وتبعث بزهور الشرر المتقلدة.

... عنى

أننى كنت هنا اجنثُ سيقان القصب المجوفة،

وأسويها كما أهوى،

حين استرخى الجسد الأبيض،

مأسَ كقصنٍ يتموج

فوق الأرض السندسية الذهبية،

من بعد

نهدى للنبح كروما.

وحينما تنطلق النفحات الراحدة الأولى من مزمارى

نطير البجمنان.

لا. بل! تنفر الحوريتان

أو تغوصان فى الماء...

واقف جامدًا، وكل شيء فى القبط يحترق

دون أن استطع تبيّن أية مهارة تلك التى حُبِّتها.

هذا هو كل العشق الذى يشده من كان يشهى النغم.

هل استيقظ عندها متصبًا

كزهرة الزنبق فى روعتها

تحت غمر من ضوء النهار العتيق

وأغدو واحدًا منكم.. مخدوعًا ساذجًا؟

أين هى القبله الباهتة التى يعلو بها المخادع

من تلك التى تتناغم بها الشفاء؟

إن صدوى العذرى لبحسّ لدغة قاذبة

من ناب خفى تنغرس فيه.

ولكن حسى، فها هو ذا قلبٌ اختار لنجواه رفيقًا

تلك القصبة السويّة التى يلهو بها تحت قبة السماء،

والتي استأثرت لنفسها بحمرة هاتين الوجتين الخجلتين،

واسترسلت فى أنشودة فريدة متصلة،

كنت وإياها نأمر بها الصبايا الساذجات في المروج المحيطة،

فنبعث فيهن خجل التعفّف الزائف .

وحين تملو نغمات الحب الرنية العابثة،

منبئة منك أيها الناي،

- تُجهض حلمى الراق -

تعلقت به عيناى المغمضتان.

يملا على جوانحي

فلتجتهد إذن أيها المزمار الماكر

يا من دفعت الحوريات إلى الهرب

أن تتمش من جديد

على ضفاف البحيرة

التي سوف ألقاك عندها!

أما أنا فأنصحُ عما تُكنّه نفسى لهذه المعبودات

وأنا جيها طويلاً..

وأناجى صورها تلك المفرطة فى الإغراء.

سوف أنزع عنها حُجبتها،

وهكذا.... بعد أن استصفت الكرم البلورى

وشربت عصارته،

ولأبعد عنى أشباح الندم

أرفع فى ضوء الصيف

أشلاء المنقود الناضب.



(لوحة ١١٥) فرقة ناليه أوبرا القاهرة ١٩٧٠ : مقدمة عصر يوم من أيام جنى نعب، لكلود ديبوسى، إخراج ميرج ليجاز . رقص فريد . تصوير د . ناجى بى .

اضحك،

المحرق للخمرة،

للنشوة

أنفخ فى قشوره المضيق،

ومن خلاله أنظر،

انطلق حتى يرخى الليل سدوله

أينها الحوريتان.... تعاليا نتمثل ذكرياتنا

فبعيناي تنقلان من خلال القصبات

لمجدبان كل غادة

من غادات الخلود وهُنَّ يُفرقن في اليمّ لهيّنَ

مُرسلات من سماء الغابة صرخات قضى

والماء يضرر شعورهن المتوجة

قتلًا وتضطرب كأنها الجواهر.

وانطلقت أهدؤ،

فإذا بي أرى هاتين الحوريتين وقد تعانقتا

بأذرع منرخية

هامدة

من أثر ذاك الإثم الذي يحهّ اثنان حين يختليان،

فاختطفنهما

دون أن أفضّ هذا المناق،

وعدوتُ بهما

إلى خيمة الورد

وقد جفّت بعد أن ارتشفت الشمس غيرها كله

الشمسُ التي بينها وبين الظلال الطائفة عدا،

حيث بغينا دفء مضجعتنا عن دفء النهار الذي مال للزوال.

كم أنا موله بغضب العذاري.

حين يبدین هذا الدلال العذب.

آه من هذا المحمول العاري المقدس

الذي يحاول أن يتخلص

من بين شفتيّ المحموتين

والذي يرعد كالبرق رعدة الجسد حين يُسرّ خوفه

من أطراف قدس تلك الحورية العابثة
إلى أعماق قلب تلك الحورية الخجلى
التي مز عليها طهرها
فابتل جفناها بدمع غزير
وانتابها اضطراب مضجع بالندم،
ولبت خطيتى إلا أنى
— نشوان بانتصارى على هذا الخوف المخادع —
قد سوت بقبلاى ذلك الشعر المختلط المُتَعَث
الذى تحمص الحوريات على أن يظل مضموما.
وما كدت أخفى ضحكة ملتبة
تحت الطيات الميرة لإحداهما،
مككا برفق أصابع الحورية الغريرة،
التي ذهبت عنها حمرة الحجل
وأخذت براءة الصبا الوادعة تلوّن
وتسجيب لنشوة ريفتها التي أيقظت فيها الحياة
وحين اضطربت فراعاهى فى تلك الهجمة الغافية
تخلعت الفريسة منى
تُضمّر لى الجحود إلى الأبد
دون أن تشفق على لواصجى
التي كنت لا أزال أعانى نشوتها.
تُرى ما أنا صانع ؟
فها من حوريات أخريات يُفريتى بالمنة
وقد عقلت شعورهن بقرنى جبهتى.

فصابتني كما تعلم قد استعرت ونضجت

وأصبحت كرمانة تشققت

ومن حولها التحلات ترسل طينها.

ودمائي الظمأى إلى انتصار كل حورية

تندفق في كل موكب من مواكب الشهوة الكامة.

وحين يُضفى الغلس على الغابة ألوانه الرمادية اللعبية

وحين تُظللُ الأضغانُ الأرضَ بمنتها.

يضجُ ضجيج الحفل.

يا بركان إنه!

يا من زارتك المعبودة ينوس

ومتّ بتقديمها الرقيقتين حممك

عندما يشاك نوم حزين

أو حينما تخمد ثورتك.

وها هو ذا الجسم المُثقل

يسلم أخيراً إلى صمت الظهيرة الملتهية.

لم يبق لك إلا أن تنسى إنم ما فعلت

وتسترخي فوق تلك الرمال الظامئة،

ما أشدَّ لهفتي

إلى أن أحسى الراح المشمعة.

ألا وداعاً أيتها الحوريتان..

والى لقاء مع طيفكما تعودان إلىّ فيهما من جديد❦.



(لوحة ١١٦) ناليه أسية جنى الغراب لديبوسى . مشهد مصور للفنان ليون باكست ، مستنسخ عن الأصل فى دار أوبرا باريس لفريق ناليه أوبرا القاهرة . تصوير : د. ناجى يسى .

هذه الرائعة الشعرية التى نظمها ملارميه قريبة الصلة بصفات الموسيقى لأنه يحاول التعبير عن المشاعر دون الأفكار ، فلا غرو إذا وجدنا موسيقياً رفيف المشاعر مثل ديبوسى قد اتخذ من أسلوب الرميزين وأفكارهم أسلوبه فى التأليف الموسيقى . لكن ديبوسى بدوره فى سبيل أسلوبه التعبيرى الموسيقى وفى سبيل وسائله الفنية المستخدمة فى هذا الأسلوب اتجه نحو ثورة أخرى على الفن التقليدى الذى كان سائداً فى منتصف القرن التاسع عشر الذى كانت له قواعده الصارمة وتقاليده المحددة . وكانت الانطباعية قد بدأت حوالى عام ١٨٦٩ على أيدى نفر من المصورين الشبان المتأثرين بواقعية كوربيه الرومانسى الواقعى والمتمردين على الفن الأكاديمى الذى كان يزاوله كبار المصورين . وبعد إدوار مانيه (١٨٣٢ - ١٨٨٨) بشير النزعة الانطباعية وإن لم يبلغ بهذا الأسلوب مرتبة النضج ، فهو أول من حاول

إثبات أن الضوء واللون هما العنصران الوحيدان القادران على إيضاح الشكل والتكوين في التصوير. أما الرائد الحقيقي للتصوير الانطباعي فهو كلود موني (١٨٤٠ - ١٩٢٦) الذي استطاع بالتعاون مع كل من رينوار وسيزلى ويسارو أن يُرسى قواعد الانطباعية ويبتكر وسائلها الفنية. وكان هؤلاء المصورون يعملون في الهواء الطلق نارة بالشواطئ النورماندية ونارة أخرى بمتجعات الاستحمام والمطاعم المكشوفة على ضفاف نهر السين، وقد استهوتهم موجات الضوء المنعكسة على المراثيات المتحركة خلال الحياة اليومية، وعلى المياه وقد تألفت على مرآيا صفحاتها المختلجة أشعة الشمس الساطعة، وحركة أشعة المراكب عبر البحر، وخفقات أوراق الشجر مع الريح. واسترعى انتباههم كيف تبدو هذه المراثيات دائمة التحول تبعاً لتغير الضوء في مختلف أوقات اليوم الواحد وتبعاً لتغير الطقس، وإذا غايتهم تبلور في انتاص كل انطباع من بين هذه «اللحظات الملونة» المتحركة. ولهذا عكفوا على تحليل موجات الضوء والهواء إلى عناصرها التي تشكل منها مستدين في ذلك إلى النظريات العلمية الحديثة في تدعيم ملاحظاتهم المراثية. ولكي ينقلوا هذه الإحساسات إلى لوحاتهم أسسوا نظريتهم في توزيع الظلال والمساحات اللونية طبقاً لتجاربهم الشخصية، فإذا هم يضمون هذه المساحات اللونية متجاورة بحيث تختلط مع بعضها البعض عند النظر إليها، وبذا تقدم للمشاهد حلاً بالضوء والهواء والألوان لم يألّفه فن التصوير من قبل. ولم تقتصر منجزات الانطباعية على أفكارهم الجديدة عن الفراغ والزمان فحب وإنما أيضاً على أساليبهم المبتكرة في تصوير الضوء والحركة، مطّرحين الموضوعات المألوفة كالصوير الحسى الدرامي والأفكار الأدبية والموضوعات الكلاسيكية، وكذا هجروا القواعد الفنية التقليدية مثل الالتزام بالأنماط المتوازنة في التشكيل الفني على سبيل المثال، فإذا هم يحاولون عن طريق انعكاسات الضوء والحركة خلق عالم شبيه بـ «الموسيقى المصورة» فهم يرسمون وكأنهم يعزفون بالفرشاة والألوان، ولهذا خلت لوحاتهم من النماذج التصويرية التي عهدناها في عصر النهضة وغيره، وحلت بدلا منها مجرد انطباع عن المشهد في اللحظة التي يراه خلالها الفنان مفعمة بالآثر الحى للضوء والآثر.

ولقد أحسّ ديبوسى بهذه الموسيقى المصورة وتبين له أنها يمكن أن تؤدي خدمة عظيمة في صياغة أساليب جديدة للتعبير الموسيقى. وكان ديبوسى يحلم في صباه أن يغدو مصورا، وحين بلغ مرتبة النضج بباريس التقى بالشعراء الرمزيين والمصورين الانطباعيين الأمر الذي حيّاه لتقبل نظرياتهم. ويمكن القول بوجه عام أن ديبوسى كان يستهدف بموسيقاه الإحياء بالشعور دون تقييد سواء في ميلوديته أو في بناء نموذج الموسيقى، مثلما حاول المصورون الانطباعيون الإحياء للمشاهد بالإحساسات المراثية دون تحديد الخطوط أو الأشكال والأوضاع. وكما كان هؤلاء المصورون يعنون بالعناصر المكونة للضوء وبالإحياء بها في تصاورهم، ركّز ديبوسى اهتمامه في العناصر التي تتركب منها التآلفات النغمية فإذا

هو يضمّهما في مجموعات خارجة عن المؤلف، مفرطاً في استعمال التناورات دون أن يُعنى كثيراً بالقواعد التقليدية لارتباط التألفات الهارمونية ببعضها البعض بل يتقن منها ما كان يوحى به إليه حسّه وغريزته الحسّية، لاجئاً إلى الكثير من محظورات قواعد الهارمونية التقليدية حتى تنسّى له إشاعة التأثير الغامض المشهود، غير متقيد بقواعد التحوير المقامى على طريقة الرومانسين.

وتتطوى موسيقى «مقدمة عصر يوم من أيام جنّى الغاب» على جميع هذه الابتكرات بأجلى صورها. وقد كتبها ديبوسى عندما بلغت عبقريته قمة نضجها بين عام ١٨٩٢ - ١٨٩٤، وظلت موسيقاها لعدة سنين بعد أدائها الأول تعدّ جرأة شديدة في خروجها على الموسيقى المؤلفوة. وهى موسيقى ذات برنامج تصويرى تنقل إحياءات شعورية تدور حول منظر في الخلاء بدلاً من محاولة تصوير المنظر عن طريق الموسيقى مباشرة. ولكى تكون هذه الموسيقى شاعرية وعظيمة التأثير لم تتبع صيغة معينة ثابتة بل مايرت ببساطة الشعر الذى تحاول التعبير عنه. ومن هنا كانت تركيا نغمياً جديداً عجبياً يتسنى إلى عالم آخر لا يمكن بلوغه عن طريق الشعر وحده أو الموسيقى وحدها. ومنذ النغم الأول من ذلك اللحن الساحر العجيب الذى تمكف على أدائه الفلوت فى مطلع الموسيقى يرتدّ ديبوسى وهو يطوى السنين إلى الماضى إلى عالم الإغريق بسفوح جبال اليونان الوثنية. فهى موسيقى مترعة بطابع الجمال الكلاسيكى القديم: جنّى من جان الغاب ذو طبيعة صيائية فى زى رجل له قرنان وحوافر حيوان يرقد نائماً بعيداً عن حرارة القبط ساعة القيلولة^(٨٥٣) (لوحات ١١٥، ١١٦).

وتقدم الفلوت - دون أية مصاحبة - اللحن الأساسى للموسيقى وهو لحن يمتزج فيه الحنين بالشجن، وإذا آلات الأوبوا [المزمار] والكلارينيت والأبواق تستجيب إليه بتألفاتها القوية المتماكة مؤيدة ذلك اللحن مرددة له ومدعمة للانطباعة التى تُسهل بها الموسيقى. ثم ما لبث الإيقاع أن يتأرجح بين أوزان مختلفة ويشد نداء الموسيقى بهذا اللحن ويزداد طابعه تصميمياً وإصراراً إلى أن تنحسر تلك الشدة لتفسح المجال للفلوت كى تشدو بأغنياتها. وتدخل الكلارينيت لتنفرد بإشاد قسم جديد من الموسيقى قريب الشبه فى خطوطه العريضة بمضمون اللحن الأول تصاحبه فى بعض أجزائه آلة الهارپ تليها آلة الأوبوا، ثم تشط الموسيقى حتى تصل إلى قسم ثالث يمكف على أدائه الفلوت والأوبوا والكورأنجليه والكلارينيت. ويوحى هذا القسم بتحقيق الرغبة التى كان جنّى الغاب يتوق إليها والتى حملها لحن الفلوت فى مستهل المقطوعة. وما لبثت الموسيقى أن تصل شيئاً فشيئاً إلى ذروتها، ويعود لحن البداية أشدّ بظناً وأعمق شجناً ترده الأوبوا بصحبة تألفات جديدة مع انزلاقات^(٨٥٤) من الهارپ توحى بالسرعة الحافظة لتلك الرؤيا العابرة. وأخيراً يعود اللحن الأساسى بواسطة تشيللو واحد مع الفلوت

يعقبه ترديد من الأبراق بعد حجب أصواتها يكاتم الرنين^(٨٥٥) إلى أن يتلاشى اللحن تدريجياً (فقرة رقم ١٦٧ من التسجيل الموسيقي).

وكان اتخاذ ديوسى لأسلوب القصيد دون مغالاة في إظهار المشاعر وكذا جنوحه إلى التجريد ملكا مخالفا للرومانسية كما قدمت، وهكذا سار على نقيض الفاجترية دون أن يناسبها العداء مثلما فعل بعض مؤلفي القرن التاسع عشر، فلم يُبرز خطوطه الميلودية على نحو ما كان يفعل الرومانسيون بل كاد يحجبها ويُقرقها في بحار الهارمونية، وما تكاد الميلودية تطفو لحظة حتى تختفى من جديد في الإطار الهارموني، وكأنما يقف المستمع إلى موسيقاه على شاطئ بحر تغوص فيه وتطفو مصابيح قوارب صيد متشرة في الليل تعلق وتهبط مع حركة الأمواج المتصلة. وما لبثت هذه الطريقة أن غدت هي الصفة الغالبة على أسلوبه الميلودي والتي تتضح في اللوحات الموسيقية الثلاث التي يصور فيها «البحر» La Mer.

ولقد تأثرت توزيعات ديوسى الأوركسترالية بأسلوبه الانطباعي، فلم يوزع موسيقاه على آلات الأوركسترا وفقا للنهج الرومانسي بأسلوب تكثيف القوى وتدعيم الآلات لبعضها البعض لإبراز قوة التعبير، وإنما وزّعها باستخدامه مجموعات الآلات الوترية وآلات النفخ الخشبية مما أسفر عن نسيج موسيقي جديد لا تهيمن عليه آلة بعينها أو لحن بفاته، وكذا بإجراء تقسيمات فرعية داخل مجموعات الوترية فإذا النسيج الصوتي يبدو «أثريا» وإلى حد ما «متوازيا» غير متوهج. وبهذا تغدو الموسيقى - كما سبق القول - بمثابة الديكور الخالم الموحى بالغموض المنشود، بأسر المستمع بأنغامه ويحفزه إلى إطلاق العنان لخياله بدلا من الاستيلاء على مشاعره كما هي الحال في التوزيعات الرومانسية، فضلا عن أن ديوسى كان يلجأ أحيانا إلى استخدام هارمونيات شاذة غير مألوفة لتأكيد الإحساس بالضبابية والغموض وكلاهما من سمات «الانطباعية». كذلك تأثر ديوسى بالترغات «الإكزوتية»^(٨٥٦) الغريبة الوافدة من آسيا وأفريقيا والمجتمعات البدائية وغيرها من الاستعارات التي عمّ انتشارها في مسهل القرن العشرين. وكما اتجه سترافسكي إلى البدائية في «طقوس الربيع» (١٩١٣) بالعودة إلى شعائر عهود الوثنية الغابرة من حيث تقديس الأرض التي تهب الإنسان ثمار زرعها والمتشكلة في تقديم القرابين إليها، نحا ديوسى هذا المنحى أيضا بلفته الهارمونية الخاصة في مقطوعته الأوركسترالية الأخيرة «صُور»^(٨٥٦) ومع أن ديوسى قد خرج على أساليب القرن التاسع عشر من حيث لغة الموسيقى وأسلوبه في الكتابة إلا أنه لم يُصَفَ جديدا من حيث القوالب الموسيقية إلى نماذج من سبقوه، فألف صوناته القبولية والبيانو وفق القواعد البنائية الكلاسيكية، كما ألف رباعية للوترات وصوناته للفلوت والفيولين والهارپ

• Exotic الإكزوتية أو الاغراب: هي الشغف بكل غريب غير مألوف وافد من بلد نا، وذلك لا يحطه من كل حبيب مجهول تنجذب إليه الفرس، أو هو التعلق بكل ما يمتّ للخيال الرومانسي المستحلب بسبب [م. م. م. ث].

وكتب «المقدمات»^(٨٥٧)، وهي النماذج التي كانت شائعة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، غير أنه لفّحها بعناصر جديدة أو تناولها بصورة منحرفة تتجلى في مقدماته [أو تصديراته] للبيانو. ومع أن باخ قد سبقه في كتابة المقدمات وبلوغ القمة فيها إلا أن ديوبسى هو صاحب الفضل خلال القرن الحالى فى الخروج بالنماذج المعروفة إلى شكل متحرّر جديد، فإذا هو يؤلف منها أربعاً وعشرين «مقدمة» للبيانو برع فى إضفاء طابع خاص على كل منها، وبهذا شكّلت كل مقدمة منها نمطاً موسيقياً جديداً من حيث لغتها الهارمونية.

وكان ديوبسى يلجأ أحياناً -على غرار باخ- إلى استخدام أحد الأشكال أو العناصر الموسيقية البسيطة للاستعانة بها فى بناء المقطوعة بأسرها، فزاه قد احتفظ طوال مقدمته للبيانو المعروفة باسم «خطوات على الثلج» بعنصر ميلودى بسيط إيقاعى جعل منه إطاراً لها، كما سجل على كرامتها الموسيقية عبارة «يراعى أن تكون لهذا الإيقاع القيمة الموسيقية لإطار ينطوى على مشهد موحش فى الخلاء يكسوه الثلج». ومن خلال هذا الإيقاع الموحى بالغموض تنمو ميلودية تتشكّل عناصرها المفككة رويداً رويداً وكأنها ألوان الطيف، وهى ميلودية لا تتكرر وإنما تصاعد أثناء مسارها من داخل ذاتها تدريجياً إلى أن يكتمل معناها المنشود. وما من شك فى أن ثمة وحدة تضم أجزاء هذه المقطوعة غير أن وسيلة الربط بين هذه الأجزاء تختلف عن تلك التى اعتاد السابقون على ديوبسى استخدامها، فلذا المؤلفون العصريون منذ عهد ديوبسى يتناولون النماذج الموسيقية المألوفة بمزيد من التحرر الذى قد يرهق المستمع العادى إذا أخذنا فى الاعتبار أن ثمة عاملين يحيلان الاستماع إلى الموسيقى متعة بلا حدود هما الميلودية ذات المسار السلس ثم التكرار المتواصل بالألوان وصور مختلفة. غير أن الكثرة من المنجزات الموسيقية العصرية منذ ديوبسى حتى سترافنسكى وغيرهما من المعاصرين غالباً ما تحاشى التكرار وتنطوى على ميلوديات معقدة.

موريس رافيل

مضى موريس رافيل^(٨٥٨) الفرنسى على النهج نفسه الذى اتبعه ديوبسى، إلا أنه تميّز عنه -برغم ارتباطه بالانطباعية أيضاً- بالوضوح والبساطة والصراحة فى التعبير وكذا بالجروح نحو كلاسيكية عهد الباروك، عهد كوبران ورامو (الوحة ١١٧، ١١٨). وعلى حين كانت لفته عصرية مثل ديوبسى إلا أن ميلوديته أرقّ عذوبة وأكثر تكراراً من ديوبسى، وهو ما يتجلى فى مقطوعته الشهيرة «بوليرو» التى تتكون من لحن بسيط يتكرر مرات عديدة بالألوان أوركسترالية مختلفة. وشقّ رافيل طريقه فى التأليف الموسيقى بجذبة وطموح إلى أن هزّت مقطوعته الشهيرة للبيانو «حركات المياه»^(٨٥٩) عالم الموسيقى، وأعجب



(لوحة ١١٧) موريس رافيل.

بعض النقاد بطرافة أسلوبها المتميز في العزف على البيانو في حين أعرض عنها آخرون . وإذا كانت «حركات المياه» ما تزال تُبهر مستمعيها فليس ذلك لانطوائها على الهارمونية المتناثرة الغريبة التعبير فحسب ، بل كذلك لما تقدمه ألوان أطيافها من متعة شائقة . وانفرد أسلوب رافيل بهذه السمة منذ بداية حياته الفنية ولم يقطع صلته بها حتى في أعقاب ما طرأ على أسلوبه من تطور . وقد أعاد في مقطوعة «جنّة الماء» تنفيذ الفكرة التي راودته في «حركات المياه» من زاوية أخرى جديدة فجاءت في روعة «على شاطئ الجدول» التي كتبها فرايز ليست و «انعكاسات على الماء» التي كتبها كلود دييوسى . وتشترك هذه المقطوعة مع متالية «جاسپار الليل»^(٨٦٠) التي تلتها في الاتجاه نحو دقة تصوير الخيال الشعري ، إذ هي ترسم شخصيات على نسق تلك التي ابتكرها «لوى برتران» في أشعاره التي ألهمت رافيل موسيقى هذه المتتالية ، وخاصة في تصويره لفكرة الشر الكامن تحت المظاهر الخادعة الخلافة ، فنحن عذوبة الألحان التي تشدها «جنّة الماء» وهي تغوى الشباب فيندفعوا نحوها مسحورين فإذا مياه البحر تبلمهم في جوفها . ويتبدى لنا جمال الأجمة البديعة وسكونها الشعري في الوقت نفسه الذي تدلّى فيه الجثث المعلقة من فروع أشجار البلوط الضخمة ، كما يرسم في موسيقاها طيف الشبح الخيالى المفرغ أشبه

بأشباح الكوابيس التي تبددها اليقظة ، وقد صورّه رافيل بلمسات قريبة من الواقعية بعيدة عن الانطباعية التي غالباً ما التصقت بأسلوبه . ومع ما في تصويره من تخيل أولى رافيل عناية فائقة لجمال الصورة الموسيقية ولإتقان مفرداتها وتوازن بنائها ، وهو ما يبدو واضحاً في مؤلفاته الكبيرة والصغيرة معاً ، سواء في تلك التي اتبع في بنائها خطة دقيقة محددة أو تلك التي تميّزت بخطتها بالانطلاق والتحرّر كما هي الحال في الرابسودية الإسبانية - (فقرة ١٦٨ من التسجيل الموسيقى) التي يتوهّج فيها العزف الأوركستراي ، أو في ملهاته الموسيقية «الساعة الإسبانية»^(٨١١) أو في الثلاثية الفارحة التي كتبها للبيانو والقيولينه والتشيلو ، وكذا كافة أغانيه الطويلة والقصيرة .

وتكشف موسيقى رافيل عن فنان موهوب متقد الوجدان واضح الهدف ، فهي لا تدور حول فكرة واحدة بعينها ، ولا تضم جملة رخوة الصياغة ، ولا تحوى حشراً قد يجرح الهدف الموسيقى المنشود ،

(لوحة ١١٨) رافيل .



ومن ثم انست بدلائل الإعجاز في فن الكتابة الموسيقية . وعاش رافيل راسخ القدم منفردا بروعة فنه وبأسلوبه الذاتي برغم ظهوره بعد عصر تعددت فيه الأذواق وتقلبت ، بل إنه مع معاصره لديبوسى لم يحاكه أو ينقل عنه وإنما اختار بفضل ذوقه السليم وحسّ المرفه أفضل الوسائل التي انتهجتها موسيقى ديپوسى مثلما فعل مع سابقه من أمثال «فوريه» و«شابريه» و«إريك ساتى» . وإذا كان قد تأثر بعض التأثير بتوزيعات ريمسكى كورساكوف الأوركسترالية فقد فاقه برفعة فوق التلوين الأوركسترالى . وظلت موسيقى «رافيل» . برغم عصرية أسلوبها ولغتها . كلاسيكية الجوهر ، فرنسية الطابع من حيث أسس تشكيل الصور الموسيقية وسلامة الذوق والاتزان والإيجاز .

وتجلى هذه العصرية في موسيقى باليه «دافنيس وكلويه» بصوره الأوركسترالية النابضة بهمهمات الكورال الذي يفتى بلا كلمات كأنه أحد مجموعات الآلات الأوركسترالية ، في حين تطوى في جوهرها على روح الموسيقى الفرنسية التي شاعت خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر ، حتى يخيل إلينا أنها صدى موسيقى الباليه وتمثليات الأتعة* التي كانت تُعزف ببلاط ملوك فرنسا (فقرة ١٦٩ من التسجيل الموسيقى) . ومن هنا كانت عصرية رافيل من حيث الأصول الفنية والأسلوب الموسيقى مع استمرار ارتباط مشاعره بتقاليد أسلافه الموروثة سبياً في وصف نقاد القرن العشرين له بأنه أحد دعاة «الكلاسيكية المحدثه» .

ألف رافيل موسيقى «دافنيس وكلويه» للباليه الذي وضع تصميمات وقصاته الفنان العالمى ميشيل فوكين وعُرض لأول مرة عام ١٩١٢ ، غير أنها تحولت فيما بعد إلى متاليتين احتلت ثانيتهما مكاناً ثابتاً في قاعات الكونسير . وتحوى المتالية الأولى التي تمثل القسمين الأول والثاني من الباليه على ثلاثة أجزاء : «ليلة» (٨٦٢) و «فاصلة» (٨٦٣) و «رقصة حربية» (٨٦٤) ، على حين تشتمل المتالية الثانية التي تمثل القسم الثالث من الباليه الكامل على ثلاثة أجزاء : «مطلع النهار» (٨٦٥) ، و «رقص إيماني» (٨٦٦) و «رقص عام» (٨٦٧) .

وتبدأ المتالية الأولى باجتماع يعقده الرعاة بأحد الكهوف المطلّة على البحر ، فتبعث الموسيقى همسات مشبعة من الوتريات التي تُعزف أنغامها من خلال كاتم الرنين ، وانزلاقات** على الهارپ ، ثم يسلى خليط من الأصوات الكورالية الناعمة يصحبه أداء منفرد من الفلوت وترديد له من الكورونو يرسمان معاً لحناً مميزاً حائياً دافئاً الأنغام يرمز للعاشقين موحيا بهما وإن تشكل في صور عدة . وتدخل الصبايا يحملن سلال الفاكهة المصطفاة من أجمل البساتين ودنان النيذ المتخذ من أشهى الكروم وبالزهور المقتطفة من

• Masque تمثيلية الأتعة هي لون من ألوان الترويع في البلاط الملكي الإنجليزي ، طالعهاها النصف الأول من القرن ١٧ ، ولم تكن أصيلة في إنجلترا بل كانت مما وفد إليها ونسج لها الازدهار في أعريات أيام الملكة إليزابيث . وهي مزيج من الثلاثة الشعرية والتليل الرافض تشترك فيها الشخصيات المقتنة والفتنة وتخلطها المراكب الرمزية والأغاني والمخطب الأدبية وسرديات الجان Feerie ، هذا إلى ما كانت تسم به من بذخ في الدياب والمناظر الخيالية ، حيث تقدم الشخصيات المقتنة بمصاحبة حيلة المشاهل لأداء دفعات مرحلة ، تقدم بعدها تمثيلية غنائية قصيرة ثم تنحى جانباً تاركة مكانها لممثلين محترفين يؤدون مسرحية لا تكاد تنتهى حتى تزد الشخصيات المقتنة إلى مكانها لتلقى أشدود الرداع (م . م . ت) .

• Glissando انزلاق أو ترحلى الأصبع بسرعة شديدة على الأوتار .

أنضر الحقول، يقدمنها قرايين إلى محراب الإله بان^(٨٦٨) وهن يخطرن بخطوات متباطئة يشاركنهن فتيان
الرعاة في أداء طقوس رقصة دينية رشيقة بطيئة الحركة، يدعمها الكوروس بإنشاد المهممات الصوتية
دون كلمات (لوحة ١١٩، ١٢٠).

(لوحة ١٢٠) دانيس وكلويه لرائيل . المشهد الأول .
باليه أوبرا باريس . تصوير برنار .

(لوحة ١١٩)







فإذا انتهت الطقوس انفرط عقد الشمل وتحول أفرادها إلى جماعات صغيرة يظهر بينها دافيس الراعى وكلوبه الراعية الحساء العاشقان المتحابان منذ نمومة أطفالهما. ويرقص دافيس وسط الفتيات فيأسر البابهن وإذا هُنَّ ينخرطن معه فى رقصات مثيرة الإيقاع. وماتلبت الفيرة أن تستر فى قلب كلوبه التى ترقص بدورها متقلبة بين الفتيان مسترعية انتباه «دوركون» الراعى الفظ الذى يحاول اجتذاب انتباهها باستعراض قوته البدنية الخارقة محاولا اقتناص قيلة من كلوبه فيحول دافيس يه وبينها فى اللحظة الأخيرة، ويتبارى المتنافسان على كلوبه رقصا. وعلى حين يستقبل الفتيات والفتيان رقص دوركون بالسخرية، ينال دافيس إعجاب الرعاة برشاقة رقصه ملوِّحا بعصاه التى يرمى بها ماشيته، فيتبدد غضب كلوبه وتنسى غيرتها من دافيس فتطيع على جبينه قيلة (الوحات ١٢١).

ويغادر الجميع المسرح عدا دافيس الذى يضطجع للاسترواح بعد الرقص وإذا الحساء ليسيون تدلف إليه محاولة إغراءه فيصدّها ويصرفها عنه. وفجأة تضطرب الموسيقى وتعلو جلبة وضجيج وتوم أقدام وتقعقة سيوف وهرولة نساء يهرين أمام قراصنة غلاظ تزلوا إلى البر. وتوحى الموسيقى باقترابهم بتزايد متدرج فى شدة أداء الأوركسترا والكورال، فتلوذ كلوبه بالفرار نحو الأجمة المقدسة. وتأخذ الموسيقى فى تصوير هذا القلق والتوتر والضجيج وصيحات القراصنة، ويلمّح أحدهم كلوبه فيخطفها أمام نظر دافيس الذى جُمِدَ فى مكانه بعد أن أذهلته سرعة المفاجأة التى لم تترك له وقتاً كى يخفّ لإنقاذ محبوبته من يد القرصان الهارب بها. ويسقط دافيس أرضاً بينما يرمى الليل سدوله، وتظهر حوريات ثلاث يرقصن متضرعات للإله بان لكى يقدم عونهُ لتخليص كلوبه من الأسر.

ويعود ضجيج الموسيقى من جديد حين يصل القراصنة إلى جزيرتهم حاملين غنائمهم وقد حملوا معهم كلوبه، ويؤدون رقصة حرية ملوِّحين بأقواسهم ومراحهم، مشكّلين دوائر برقاصتهم المعبرة عن العراك والمنازلة إلى أن توقفهم إشارة من رئيسهم فيخلدون بقة إلى السكون. ويقطب الزعيم جبينه ويومئ إلى كلوبه التى تأبى المشول بين يديه فيجبرها القراصنة إليه عنوة ليملك بها بقسوة محاولاً اغتصابها. وما يلبث ظلٌّ غريب مفاجئ أن يغشى الرّبي فيرتجف القراصنة وترتعد فرائصهم فى مواجهته، وحين يقترب الظل من القراصنة يلقون بأسيرتهم أرضاً لا تذبّ بالفرار بعد أن تملكهم الرعب، وتخرّ كلوبه راكعة شكراً للإله بان الذى حرّرها (٨٦٩).

وتبدأ المتتالية الثانية بظهور دافيس وهو مضطجع قد شقّه الحزن على فراق كلوبه. وبينما يشدو الكوروس بهجمة لا نستبين معها كلاماً تشرق الشمس رويداً رويداً حتى تغمر المسرح كله بضياها، فيُقبل الصيادون تصحبهم كلوبه، وتأتلق صورة هذا الشروق الموسيقية بأروع تلوين موحٍ بإشراقه الشمس.

وسرعان ما يتعانق العاشقان ثم يرقصان معاً رقصة تروى أسطورة الإله «بان» مع الحورية «سيرينكس» التى فزعت منه وفرت هاربة فتبعها وكاد يدرّكها لو لم تنوّل إلى أخواتها الحوريات أن

(لوحة ١٢١) دافنيس وكلويه. رقصة
ثانية. الإله الشمس. باليه أوبرا باريس.
تصوير برنار.



يقذفنها منه، فلما عانقها بان اكتشف أنه يحتضن حزمة من سيقان القصب. وإذا تهذه حزناً سمع
القصببات تُرسل صوتاً موسيقياً شَجناً فصفاً قصبات متفاوتة الطول ضمَّها إلى بعضها البعض وشكلها
نابياً هو مصفار بان الذي ترمز إليه موسيقى رافيل بتلك التماسيم الشهيرة التي يشدو بها الفلوت المنفرد.
وترقص كلويه على أنغام التاي الذي يُمسك به دافنيس، وينتهي الرقص الإيمائي بتقديم قربان على
مذبح الإله «بان»، وتخفف رقة موسيقى هذا الرقص الإيمائي التوتر الذي ساد موسيقى الجزء السابق.
ويتلو «رقص جماعي» سريع نابض يتميز بإيقاعات مجتاحة تبلغ بالراقصين درجة الشوة العارمة إلى أن
يفرقنا هذا الحتام الصاخب من الموسيقى والرقص وإنشاد الكورس في لجة عميقة من المتعة الساحرة (٨٧٠)

(لوحة ١٢٢، ١٢٣).

وقد أبدع مارك شاجال لباليه دافنيس وكلويه أربع لوحات مصورة تصدر الفصول وخامسة تسدل
بين الفصول الأربعة تعد في رأيي إضافة جديدة لهذه الموسيقى. لقد قُتت بهذا العمل الفني المتكامل إلى
الحدا الذي لا ينفك معه بحرك في نفسى أترأ لا يكاد يُنسى على مرّ الزمن حيث تُشيع موسيقاه جواً
روحانياً جياشاً، تتناوب فيه فترات الانطلاق السريع مع لحظات السكون ثم ترند إلى عنفوان الحماسة في
تموجات لا تخدم. فموسيقى رافيل مع ما تنطوي عليه من رقة الإيحاءات وارتعاشات الانطباعات عالمٌ

موسيقى متكامل يفترف منه كل مستمع رؤاه الخاصة، وهو ما يمثل تحدياً لأي فنان يحاول أن يجسد لها تفسيراً تشكيمياً. وإذا كان من العسير على الفنان المصور أن يشكل لوحة تصويرية تمكس الموضوع الموسيقى دون أن يلتزم بعناصر النص الموسيقى، فقد أبى مارك شاجال الخفوع لأي قيد من قيود الموسيقى في محاولته تشكيل المناظر المسرحية المصاحبة، إذ كان يضع في اعتباره الأول إقامة هيكل تشكيلي متعامك مكثف بذاته عن كل ما عداه، كما كان شديد الحرص على أن يضيء على الألوان حيوية رفاقة نضيف بُعداً جديداً يعمق استقلالية المناظر ويوحد بناءها. ولا نزاع في أن شاجال قد نجح في تحقيق ما ربه، فما تكاد عينا المشاهد تقعان على النظر الأول حتى يستشف الموضوع كله ويلم بأطرافه مع النظرة الأولى لكان تصميم الرقصات قد نبع من النظر المصور. وقد يكون ثمة إفراط في الثراء التصويري غير أن الأمر المؤكد أن المشاهد يقع أسير المنظر الذي يغمرك كيانه كله حتى لا يملك أن يحول عينيه عنه، ويحاصره العالم المرئي المرنو إليه بنفس النبض السحري الذي يدقعه في كيانه الصوت والنغم. لقد أبدع شاجال في ستائر مناظره الفسيحة لونا من التصوير بالغ الرقة والرهافة يوجع فعالية المؤثرات الضوئية

(لوحة ١٢٢) دافنيس
وكلويه. أداجير. رقصة
ثائية. بابل أوبرا باريس.
تصوير برنار.





(لوحة ١٢٣) دافنيس وكلويو . الختام . الإله الشمس . ياله أويرا باريس . تصوير برنار .

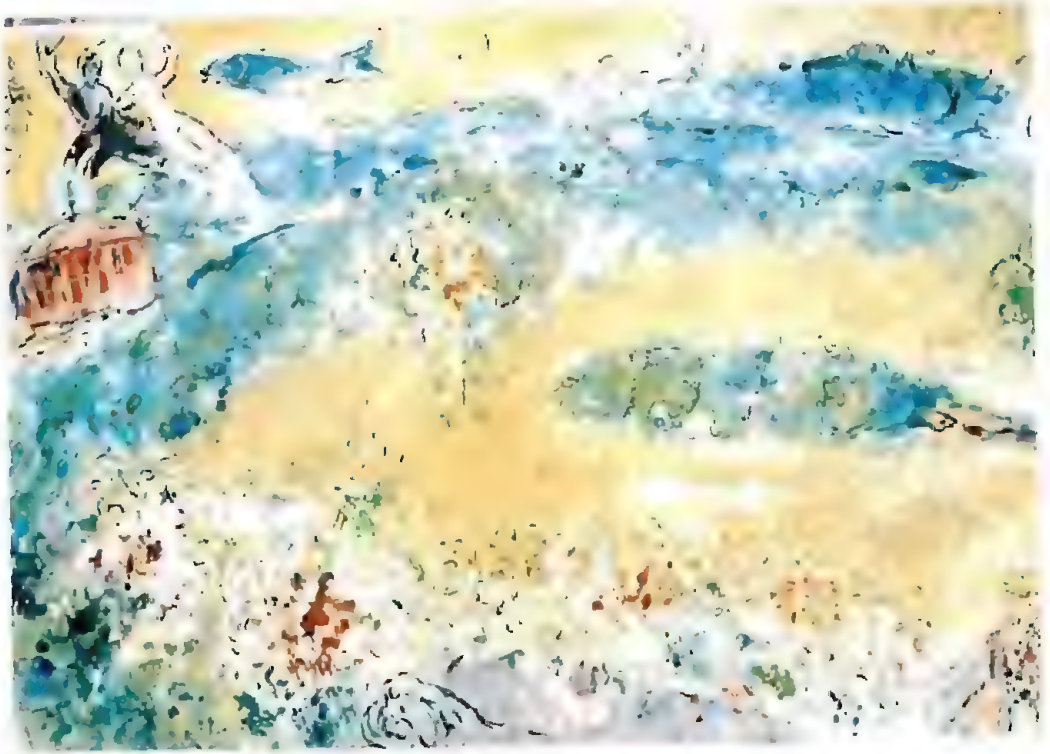
حتى ليخيل للمشاهد انبعاث الضوء من ثنايا دفينة في أعماق اللوحات يمنحها القدرة على التألق في الظلام الدامس بما يحتشد فيها من شخوص نورانية وثابة تراءى على سطح اللوحات مشاركة ألوانها في إضفاء الحيوية على المناظر المتوهجة .

كذلك أثرى شاجال تصميم اللوحات الخمس بتصميم أزياء الراقصين والراقصات مضيفاً بذلك بُعداً آخر إلى عمله الإبداعي . وقد انطلق في تصميم الشيا من معرفة دقيقة بحركات الراقصين وانشاءات النسيج فوق أجسادهم ، ومن إدراك عميق لشخصيات القصة وطابعها ، مع حرصه على صبغ الراقصين بصبغة ترقى بهم من الطابع المحلي لتكسى بطابع كوني فإذا هم يتحركون كالأطياف الدائبة التغير دون أن يفصلوا مع ذلك عن المنظر الطبيعي الذي يحتضنهم وكأنهم جزء منه لا يتجزأ ، مما يُشيع

جواً من التأثير والتأثر المتبادلين بين جميع عناصر العرض الموسيقى المسرحى التصويرى الراقص . وبهذا يرتفع شاجال بالثياب من مجرد نسج خامد لا ينبض بغير حركات الراقص إلى عنصر إيجابى فعال ينبثق من المشهد فيمنحه النبض ويستمد منه حيوية دافقة . وهو ما حققه الفنان بشحن الثياب بطاقات تضمن تمجدها وتنوع أشكالها بشكل متواصل ، على حين أن الثياب لا تؤدى فى الحق دوراً وظيفياً أكثر مما تؤديه الأشجار والزهور والغابات التى تتعاقب ألوانها وتشابك مع عناصر المشهد الأخرى فى تنوعات متلاعبة توأكب ذبذبات الموسيقى وتضاعفها وسط عالم أسطورى ينبض كل ما فيه بالبحر والشاعرية والجمال .

ومع اللوحة التمهيدية «الافتتاحية الرعوية» (لوحة ١٢٤) يجد المرء نفسه غارقاً وسط الزرقة الفيحة الرائعة التى تصل الأفق بالبحر لتشكّل منهما باطناً ناعماً لحياة الرعاة التى ينبثق فيها الخصب ترعاه الأغنام هنا وهناك ، ويولد فيه الحب الوداع فى ظلال أشجار السرو والحقول اللبانة المرسعة (لوحة ١٢٤) مارك شاجال: اللوحة التمهيدية لباليه دافنيس وكلويه : تحية لرائيل «الافتتاحية الرعوية» .





(لوحة ١٢٥) مارك شاجال: باليه دافنيس وكليريه. للشهد الأول «الرعى فى ظلال الحب».

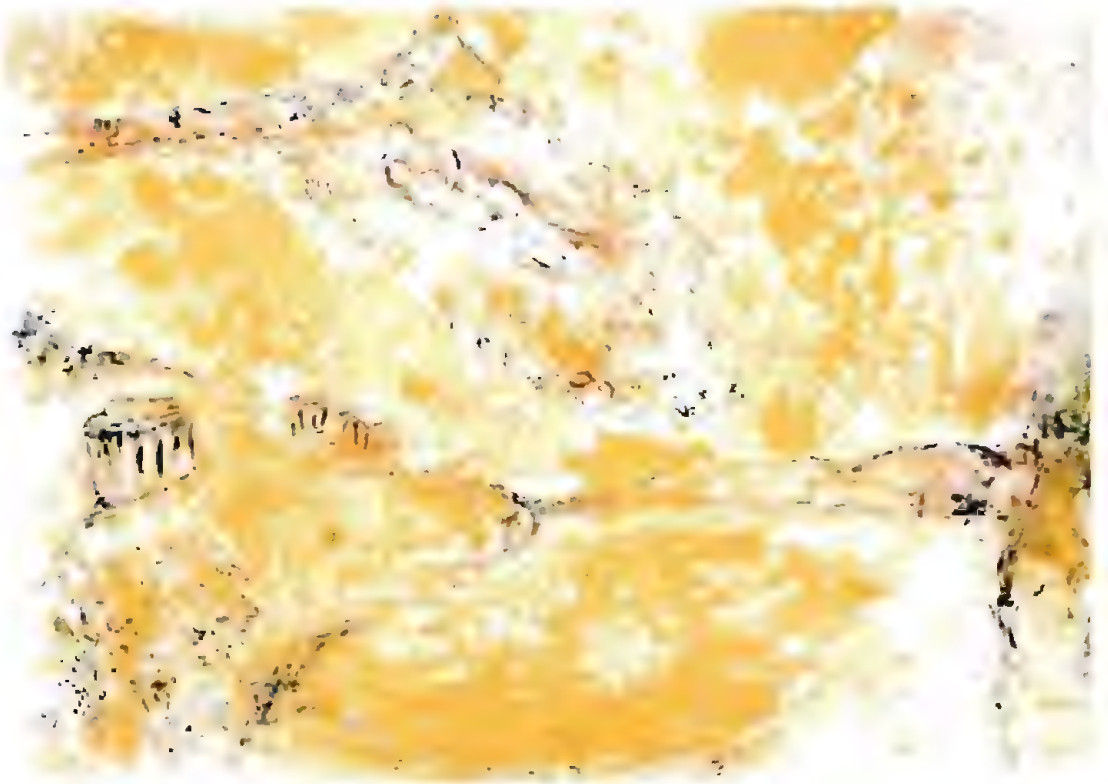
بالأحجار المتناثرة التى يخلق فوقها «الساتير» الأخضر ينفخ فى مزماره أشجى الألحان للعاشقين المتخاصرين فى جو حالم. وشائق الحب المتأجج الخلاق الذى يشكل من جسد العاشقين وحدة متصلة تشمخ إلى السماء حتى تمس الجزيرة الحمراء ذات الشجر الخيالى الأصفر المتجه بقممه إلى الأرض متوازناً مع الجزيرة، ومُشعباً خصوبة جديدة تنعم بها قطمان أخرى. ويسكب القمر لونه الفضى فوق معبد إغريقى يجسد الحضارة والفكر والفن والعمران.

ومع لوحة المشهد الأول «الرعى فى ظلال الحب» (لوحة ١٢٥) تتفتح الطبيعة المبهجة وتسماتق الألوان الخضراء والحمراء والصفراء فى أرجاء اللوحة كلها تعانق العشاق فى كل مكان وسط خضرة الحقول أو فوق اجنحة الخيال المحلقة فى أجواز الفضاء، حيث الموسيقى تُشيع مع فرحة العشاق أحياناً عذبة الإيقاعات من مزمار ساتير هائم فى الأفاق. وتمضى خطى الرعاة فى عزم وتغالول ليعتصروا من كدح النهار زاداً لتنع المساء حيث يجد العشاق المرهقون كل خيرات الطبيعة ذلولة، من أسماك البحار إلى

ثمار الأشجار، وحيث يولد العمران فى محراب المعرفة والفن، معبد التأمل والحضارة ليزيد إشرافه الحياة توهجاً.

ومع لوحة المشهد الثانى «مغارة القرصان» (الوحة ١٢٦) تتأمل الزرقة المعتمة تشيع فى الكون وتسكب الأحزان ظلالها من خلال الزرقة، وتتحول الجزيرة بمعابدها ودورها سحكة مذعورة تطفو فوق بحر محزون، ويجفّ الشجر وتلوذ الأغنام بالسحب ويكسى القمر بحمرة الألم، وزعيم القرصان يحاول اغتصاب كلويه بعد اختطافها فى مغارته الصخرية المعتمة الفاترة فى أعماق الجبل والنس هزها زلزلة الربة لسيون الغاضبة [أو غضبة الإله بان على جريمة القرصان المقتصب] باعثة للرعب والهلع فى صفوف القرصان ولتكتب النجاة للرعاية كلويه العذراء الطاهرة.

ومع لوحة المشهد الثالث «الحب» تنشر الشمس أشعة دافئة صفراء نقية تخلع على الأرض والمعبد والدور والحقول والبشر والحيوان جمالاً فريداً يستعيد معه كل ما فى الكون تألقه الماضى. وتعدّ السحب (الوحة ١٢٦) مارك شاجال: باليه دانيس وكلويه. المشهد الثانى «مغارة القرصان».





(لوحة ١٢٧) مارك شاجال باليه دانيس وكلوبه. المشهد الثالث «الحب».

شجرة تبسط ناحية الأرض أغصانها لتحتضن العاشقين المتعانقين بعد أن التقيا من جديد في رحم الطبيعة، ليخصبا بجهما الحياة في ظلال الموسيقى التي تنساب من مزمار العترة حانية عذبة متموجة على إيقاع الحب (لوحة ١٢٧).

ومع لوحة المشهد الأخير «عريضة الفرحة» (لوحة ١٢٨) نشهد زفاف العاشقين الصاخب تنوسطه انشمس وهي في شكل قرص زهرة عباد الشمس، وقد تحول قلبها الذي يستمتع به الرعاة والمزارعون إلى وجه إنسان باسم، وكأنها أصبح الإنسان مصدر متعة الكون. وتُشيع بتلات زهرة عباد الشمس حُمره الفرح وسط الطبيعة المتشعبة المزدانة بالحضرة الوداعة في ظلال السلام الذي تبّه في النفوس حمامة مطلّة على العالم، وتشمخ الدور المنتشرة على شكل معابد تتألق فيها رموز الحضارة، ويعزف الساتير مومبيقاء نغمة للعاشقين وقد غمرت هما صُفرة أشعة الشمس الباسمة.

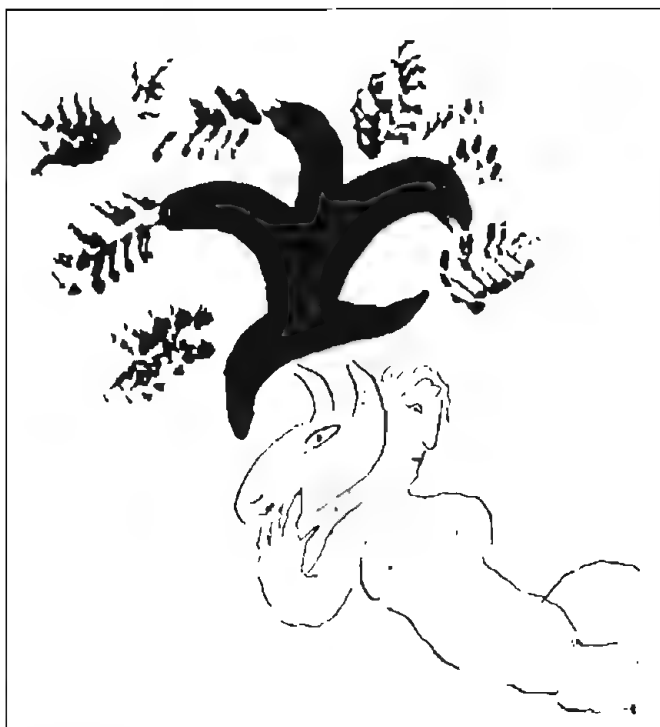


(لوحة ١٢٨) مارك شاجال : باليه «انتيس وكلويه». مشهد الحتام «عريضة الفرحة».

وتكشف النظرة المتأملّة في النهج الذى اتبعه مارك شاجال فى هذه اللوحات عن رغبة محتدمة فى صبغها بجو من النضارة والشباب المثالى بما نشره خلالهما من لمسات حالة مرحلة، وومضات غموض سحرى، ونقاء سماء إغريقية، تتعاقب كلها مع لمسات البوليفونية الموسيقية. لقد صورَ المبدع الإغريقى بعيداً عن شكله القديم ذى الخطوط المستقيمة وخلع عليه شفافية جعلته يبدو ككاس يزين مفروق اللوحات التى تنتشر فى ربّما العالية أشجار خيالية تغمر السماء الصافية بالنضرة والحياة، كما صورَ فى السويداء من قلب لوحاته بحراً داخلياً يحده ساحل متعرج الخطوط تعلوه تلال مبعثرة تكسو المشهد كله بمسحة من الخنين إلى الماضى البعيد.

كان شاجال يرى فى الباليه نبضات قوى متحركة وبحراً يعلو ويهبط فى مد وجزر يحتضنان الراقصين، واستطاع بدوره أن يبدع تلوينات خاصة تهيمن على حركة العزف السيمفونى والميلودى، وهو ما جعلنى أهدس فى أذن شاجال خلال حوار معه حول مائدة عشاء فى باريس عام ١٩٦٥ بقولى: «لقد ارتبطت لوحاتك بالموسيقى ارتباطاً عضوياً حتى لم يعد من الممكن فصل إحداهما عن الأخرى،

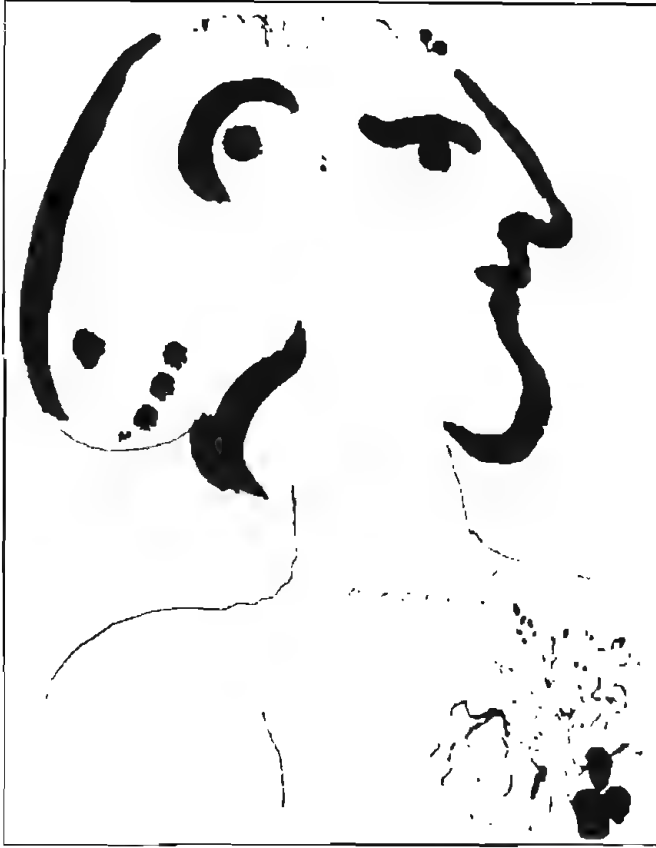
(لوحة ١٢٩) مارك شاجال.
رسم تفصيلي من بابه دافنيس
وكلويه.



(لوحة ١٣٠) مارك شاجال.
رسم تفصيلي من بابه دافنيس
وكلويه.



(لوحة ١٣١) مارك شاجال.
رسم تفصيلي من بابه دافنيس
وكلويه.



وبات الاستماع إلى موسيقى دافنيس وكلويه دون التأمل بهذه اللوحات يبدو في نظري تجريداً لها من أحد عناصرها الرئيسية، بل أحسبك قد احتوت رافيل إلى الأبد في إسمار لوحاتك» (لوحات ١٢٩، ١٣٠، ١٣١، ١٣٢). لقد انفرد شاجال بين المصورين بقدرته المذهلة على اختيار الألوان المقابلة للأصوات واكتشافه سر العلاقة بين النغم واللون، وهو السر الذي حاول بلوغه الكثيرون قبله في جهد ودأب دون أن يبلغوا ما بلغه. هذا إلى جانب قدرته الفائقة على إبراز مثله العليا التي ارتبط بها والتي تشكل منبع إلهامه الأصيل وهي الحب والأخوة الإنسانية^(٨٧١).

أذكر أنني خلال الموسم المسرحي عام ١٩٦٩ حصلت على موافقة وزير الثقافة الفرنسي الأديب أندريه مالرو بإيفاد المخرج والراقص العالمي سيرج ليفار من دار أوبرا باريس لإخراج بابه دافنيس

(لوحة ١٢٦)

مارك شاجال.
رسم تفصيلي من
باليه دافنيس
وكلويه.



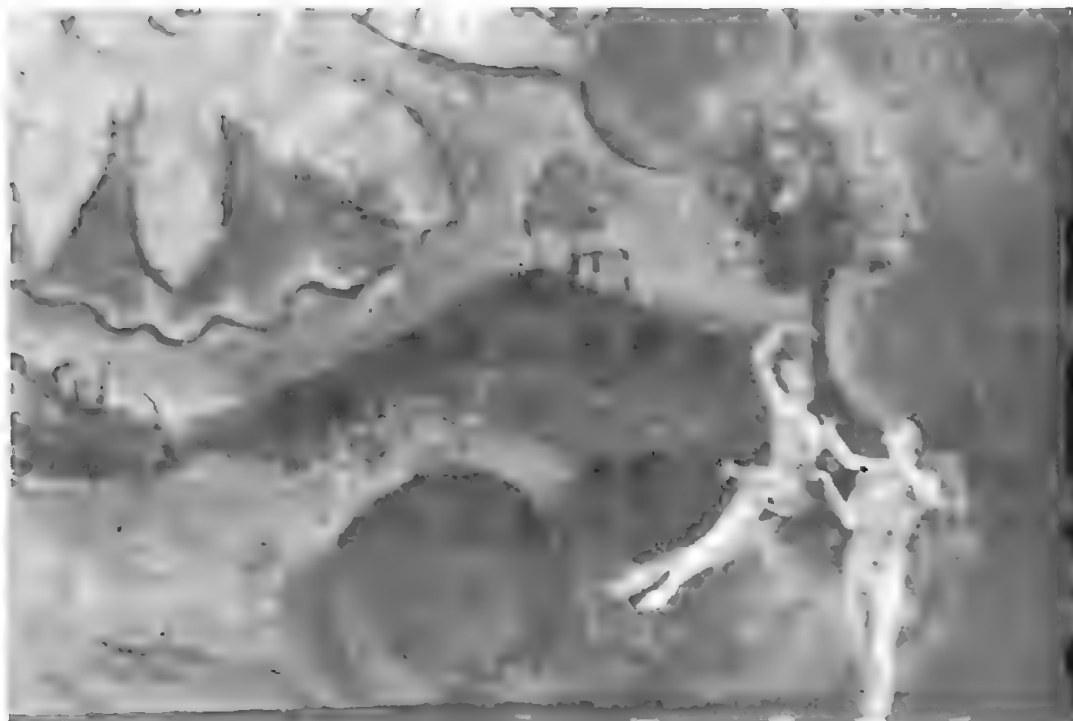
وكلويه، لرافيل و«مقدمة عصر يوم من أيام جنّ الغاب» لدييوسى على مسرح أوبرا القاهرة بأداء من فريق الباليه المصرى، كما ظفرت بإذن خاص من الفنان مارك شاجال باستنساخ لوحات الديكور التى أبدعها لباليه دافنيس وكلويه، وكانت تعدّ ذخراً ثميناً إلى أن التهمتتها النيران فى حريق الأوبرا فى أكتوبر ١٩٧١ وقاد أوركسترا القاهرة السيمفونى وفريق كورال أوبرا القاهرة جان لوى جوير قائد الأوركسترا السيمفونى بمدينة ليون الفرنسية. وقد حقق العرض نجاحاً باهراً رغم ما كان يعترضه من صراعات شخصية من فئة إلى أخرى بين مجموعة الخبراء الروس [السوفييت] الذين كانوا يعدّون أنفسهم -وعن حق- أصحاب الفضل فى تكوين هذا الفريق وتدريبه وبين المخرج الفرنسى سيرج ليفار الذى كان يضيّق بتدخل الخبراء الروس فى عمله خشية أن يكون فى ذلك تخريباً لجهوده. ورغم ذلك ظهر العرض بصورة جدّ مشرقة. ولعل الخبراء الروس كانوا أكثر الناس بعداً عن توقع قدرة المخرج الفرنسى على تحقيق هذا النجاح، ومع ذلك فقد بلغ بهم عمق فرحتهم فى نهاية العرض أن عانقوا الرجل بحماسة وحرارة صادقتين لا تستخفى وراءهما أية حاسبات قومية أو أيديولوجية، فأمام الفن الرفيع الجيد يشفّ وجدان الإنسان ولا يعود يرى غير الجمال وحده (لوحات ١٣٣ إلى ١٤٢).





(لوحة ١٣٤) باليه أوبرا القاهرة، دافنيس وكلويه ١٩٧٠. إخراج سيرج ليفار. المشهد الثالث. ماجدة صالح وعبدالمعتم كامل.
ديكور مارك شاجال تصوير د. ناجي يسى.

► (لوحة ١٣٣) باليه أوبرا القاهرة، دافنيس وكلويه ١٩٧٠. إخراج سيرج ليفار. عبدالمعتم كامل وماجدة صالح
ديكور مارك شاجال. تصوير د. ناجي يسى.



► (لوحة ١٣٥، ١٣٦) باليه أوبرا القاهرة. دافنيس وكلويه. ١٩٧٠. إخراج سيرج ليفار. للشهد الأخير. ماجدة صالح
وعبدالنعم كامل. ديكور مارك شاجال. تصوير د. ناجي يسى.

(لوحة ١٣٧) باليه أوبرا القاهرة. دافنيس وكلويه. إخراج سيرج ليفار. للشهد الأخير. ماجدة صالح وعبدالنعم كامل وفريق
أوبرا القاهرة. ديكور مارك شاجال. تصوير د. ناجي يسى.

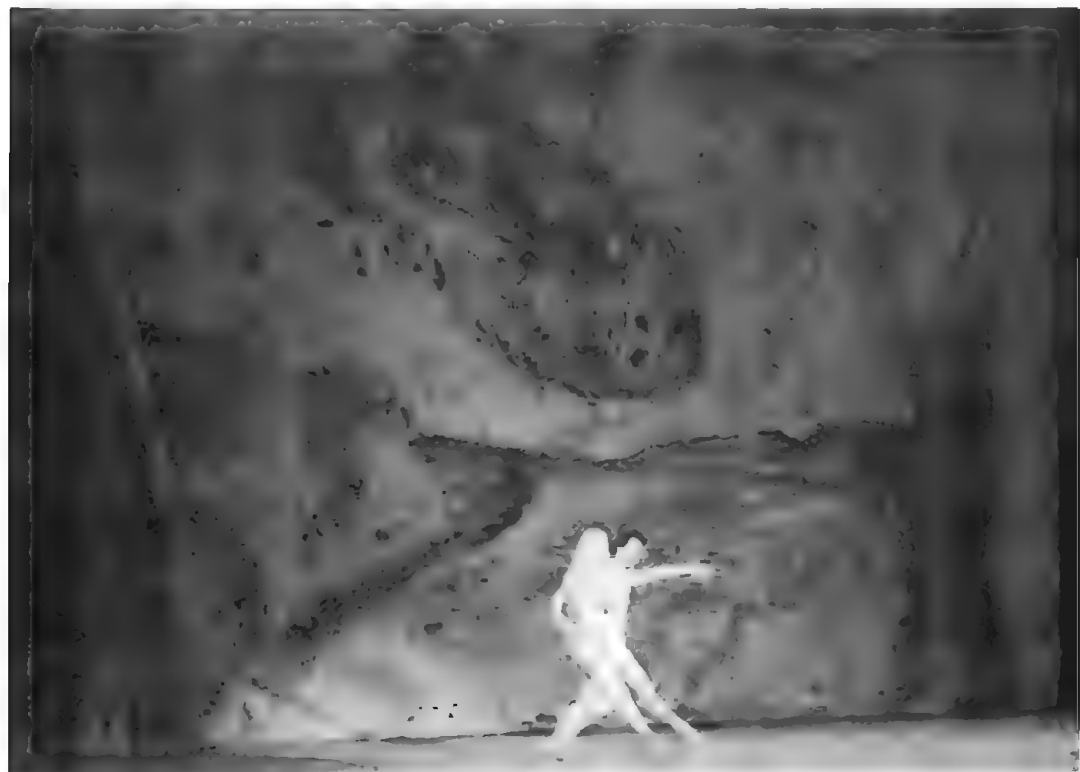




► (لوحة ١٣٨) باليه أوبرا القاهرة دافنيس وكلوبه ١٩٧٠. إخراج سيرج ليفاز. ديكتور مارك شاجال عبد المنعم كامل وماجدة صالح. تصوير د. ناجي بسي.

(لوحة ١٣٩) مارك شاجال.
دراسة لأحد مناظر باليه دافنيس
وكلوبه.





► (الوحة ١١٠، ١١١) سيرة حب دافنيس وكلوبه . ماجدة صالح وعبد المنعم كامل . فرقة أوبرا باريس . موسم ألفية
القاهرة ١٩٦٩

(الوحة ١١٢) دافنيس وكلوبه . عبد المنعم كامل و ماجدة صالح .



التطورات الموسيقية بعد ديبوسى ورافيل

شونبرج وتلامذته

النمسا

إذا كان ديبوسى قد أفلت فى مستهل القرن العشرين من إसार المقامات المألوفة المتداولة منذ تعديل السلم الموسيقى فى عام ١٧٢٢ وانطلق فى صياغة ميلودياته وفق سلم الأبعاد الكاملة^(٨٧٢)، فقد ابتكر الموسيقى النمساوى أرنولد شونبرج (١٨٧٤ - ١٩٥١) نظاماً ثورياً أشد انطلاقة للمقامات أطلق عليه اسم «اللامقامية» أو التحرر من المقامية^(٨٧٣)، وهو ما لا يلتزم نيه بالمقام كما يلتزم الكلاسيكيون والرومانسيون أو حتى الانطباعيون والعصريون الذين يلتزمون بنظام المقامية واضحة المعالم. وكان عليه لكى يتحلل من «المقامية» أن يجعل خطوطه اللحنية تسير عبر مسافات غير متوافقة وغير مألوفة، وأن يصوغ مركبات هارمونية متنافرة، بعيدة كل البعد عن الهارمونية التقليدية (الوحة ١٤٣). على أن هذه اللامقامية تختلف عن المناهج الأخرى القريبة من المناهج المألوفة مثل المنهج المتعدد المقامات^(٨٧٤) حيث تنطوى المقطوعة الموسيقية على مقامات متعددة فى الوقت نفسه، كاحتوائها على ثلاثة خطوط بوليفونية يتبع كل منها مقاماً مستقلاً أو على خطين لحنيين يُعزفان معاً وترتفع كل منهما مقاماً مختلفاً وهو ما يسمى بالمقام الزوج^(٨٧٥). وكان المنهج المتعدد المقامات قد شاع خلال المرحلة الرومانسية اللاحقة وإن كان قد استقى جذوره من المدارس القديمة منذ باخ.

وتطرف شونبرج فى منهجه الذى يقوم على اطراح المقامات المتعارف عليها عند الرومانسين والتى سبق أن كتب منها مقطوعتين للأوركسترا يشبه أسلوبه فيهما أسلوب فاجنر، وابتدع قواعد تُعرف «بالسلسلة النغمية» تقوم على اختيار بضعة أنغام معينة يستخدمها أحياناً فى صورة صاعدة وأحياناً فى مقلوب صورتها لتبدو هابطة، وأحياناً يختار بعضاً منها لبدأ سلسة أخرى جديدة ظاناً أنه يستطيع بهذا الإجراء الاستغناء عن الميلودية فى الموسيقى، الأمر الذى يُحيل موسيقاه إلى مجرد أثار صوتية بلا سياق منطقي أو تكوين سوى. ومن هنا غدت موسيقاه عسيرة الفهم مغايرة لأية موسيقى عصرية أخرى.

وإذا كان أغلب ما تنطوى عليه الموسيقى المصرية بوجه عام هو الميلوديات المستحدثة غير المألوفة وتجنب التكرار، فقد استحدث شونبرج اتجاهاً آخر على تقيض الميلودية الكلاسيكية والرومانسية ذات المسار المستقيم التى تتيح للمستمع استساغة الموسيقى وإن مال إلى الإيجاز وتكثيف الميلودية كما هو الحال فى مقطوعاته لليانو التى وضعها برقم ١٩ ضمن مجموعة مؤلفاته والتى تعد من مؤلفات المرحلة المتوسطة من أعماله. وقد زاد شونبرج من تعقيد أسلوبه بميلغته فى استخدام الوسائل الكونترانطية



بصورة مكثفة كما فعل بمقطوعته للفناء المفرد والكورال والأوركسترا «بطرس المتقلب»^(٨٧٦) (١٩١٢) والتي وضع لجزئها الثامن المسمى «الليل» عنوانا يحدّده صورته البتائية هو «الباسكاليا»، وهو لحن تسير تنوعاته من فوقه ويكون عادة على صورة الفرار الملحّ، ولا يشكّل اللحن الذي اختاره أية ميلودية تشيخها الأذن أو يمكنها تتبّعها مع ما يصاحبها من تنوعات، ثم هو يكررها بعد تغيير مقامها عن المقام الأصلي أو بعد قلب صورتها الميلودية أو بعد إنقاص عدد وحداتها الزمنية ثم مضاعفتها، الأمر الذي يُربك القدرة على استيعاب الموسيقى فإذا المستمع عاجز عن تمييز اللحن الأصلي وتنوعاته برغم الدقة التي دوّن بها المؤلف هذه الموسيقى. ومن هنا كانت ثورة شونبرج الموسيقية ثورة نظرية أكثر منها ثورة جمالية حتى اضطر بعض من حاولوا تطبيق نظرياته وأسلوبه إلى التخفيف من مبالغاته، بل لقد أعرض بعضهم عن طريقته إعراضا تاما مثل أليس هابا الشيكوسلوفاكى الذي كان قد بدأ بترسم خطى

شونبرج ثم انتهى به الأمر إلى الاقتراب من كلاسيكية رافيل المحدثه، بل إنه تجاوز ذلك بعودته إلى الهارمونية التقليدية القائمة على التوافق النغمي والبعيدة عن التنافر، كما هو الحال في رباعيته السابعة [مصحف رقم ٧٣ للوتريات الذى كُتب بين عامي ١٩٥٠ و ١٩٥١].

غير أن مؤلفات شونبرج المبكرة التى كتبها قبل أن ينسلخ عن التأثير الفاجنرى كانت بالغة الروعة شبيهة بقصائد ريتشارد شتراوس الموسيقية لاسيما عمله الأساسين أورتوريو «أغانى قلعة جوريه» (٨٧٧) الذى يجمع بين الغناء والإلقاء المنغم (١٩٠٠) والقصيدة السيمفونية «ليلة التجلى» (٨٧٨) التى صاغها أولاً (١٨٩٩) فى صورة السداسية الوترية ثم حولها فيما بعد إلى صيغة للأوركسترا الوترى الكامل (١٩١١) لتوافقه مع مثل هذا النوع من الموسيقى التصويرية التى تمثل وصفاً موسيقياً لإحدى قصائد ريتشارد ديهميل (فقرة ١٧٠ من التسجيل الموسيقى)*:

يمضى عاشقان صوب أجمة موحنة

يسطح القمر على بلوطها الباسق.

وتتصرف الصبية لماشقتها بخيانتها لياه

فيخفّف من ضميرها وطأة الشعور بالفنّب قائلاً :

انظري إلى القمر..... يغمر بضائه الكون بأسره.

بخوضان المباء الضحلة الباردة

تُدثّهما حرارة قلبيهما المتوقّعين.

يرغمى كلّ منهما فى حضن الآخر،

وتختلط أنفاسهما فى قبلة.

وهكذا يغمر ضوء القمر السحري العاشقين

وقد امتد تأليف أرنولد شونبرج لأغانى «قلعة جوريه» الرفيعة من عام ١٩٠١ إلى عام ١٩١١، أى قرابة العقد الذى ظهرت فيه سيمفونية جوسلاف مالر الرابعة وأوبرا توسكا لپوتشيني، والذى انتهى بظهور سيمفونية الألف [الثامنة] لمالر وطائر النار وپتروشكا لسترافسكى ودافنس وكلويه لموريس رافيل وفارس الورد لريتشارد شتراوس. ومع ذلك لم يحمل النص الموسيقى للأغنية الجهورية الرفيعة أى أثر

من آثار ذلك العُقد باستثناء صدى واه لموسيقى شتراوس . وما من شك في أن موسيقى هذه الأغاني الرفيعة تنحدر من موسيقى «تريستان وإيزولده» لريتشارد فاغنر، فهي موسيقى معيّنة عن نهايات العصر الرومانسي، غير أن شونبيرج ما لبث أن انقلب إلى النقيض فتوصل من خلال «اللامقامية» إلى اكتشاف أسلوب الإثني عشر بُعدًا كاملاً الذي أصبح الطريق الفصح أمام جيل المؤلفين الموسيقيين الذين خلّفوا شونبيرج في كافة أنحاء العالم كما قدمت .

ولقد استخدم شونبيرج جبروت الموسيقى القوية التي اقتضتها موسيقى الأغاني الجورّية (فقرة ١٧١ من التسجيل الموسيقي) لسرد قصة حب مشوب في إطار قالب شبيه بالأوراتوريو. ولعل هذا هو الحب في نُدرَة عزفها في الحفلات الموسيقية. تدور بين فالدمار ملك الدغرك والحناء الشابة توفيه. فيمتطى فالدمار صهوة جواده ليلا للقاء توفيه في قلعة جُوريه حيث يكرعان نشوة الحب بنهم، وإذا توفيه تناجى فالدمار منشدة :

تلتقي حيناك بعيني في شعاع حب
تسدلُ بعدها الأجفان ..
وما تلبث كفاي أن تذوبا في كفيك
حُضنك الآن دافئ ...
كأنما تحوّل قُبلة تُضرم الرغبة
أكفنا الملاحمة لصبغة بشفتي
شقيّ على التهنّد،
وكأنما أنا على شفا موتٍ عذبٍ وشيك
وميضُ عينيك المُشعّ
سحير القبلّة لللاعبة
ضوء النجوم الساطع يغمر الآفاق.
انظر ...
هاهوذا يخبو مع تباشير بزوغ الفجر
وما يلبث حين يسجو الليلُ ثانية
أن يتجدّد

■ Atonality التحرر من المقامية . نظام ثوري ابتكره أرنولد شونبيرج لا يلتزم فيه بالمقام مثل الكلاسيكيين والرومانسيين أو حتى الانطباعيين والمصريين الذين يلتزمون بشيء من المقامية الواضحة المعالم . ولكن يتعمّل من المقامية جعل خطوطه اللحنية تسير عبر مسافات غير متوافقة وغير مألوفة ، وصاغ مركّبات هارمونية كثيرة التنافر بعيدة كل البعد عن الهارمونية التقليدية (م . م . م . ث .) .

فيغير الكونَ بأسره.
ما أقصر زمنَ موَاتنا
لكأنه غفوةٌ بارقةٌ مفعمةٌ بالأنفاس الواحة
من النسق إلى النسق.
فإذا حان الصحو
تلاقت عيناك بعيني عروسك المليحة،
رافلةٌ في جمال انتزعت من كف الموت.
الا فلنصنَّ النيذَ ذهبيَّ الزبد،
ولتعبُ الكاس
نخبَ الموت الجليل
الباسم الباسل...
نحو القبر نغضى بنظرات جورة منشرة.
افليس موتنا نشوة؟
قَبْلَة!

ويجيها فالدمار منشداً:

يا آسرتي.... ما أروعك!
كم أثريتني وملأتني عزةً وشموخاً.
أنا في هوان في غير رحابك.
خَلاً من الهم قلى.
روحي غمررت من أصفادها
سكينةً تنفسي جوانحي.
استرخي لي.
ما أغرب هدائه.
تطوف على شفتي هبات نواشك أن تملو،
ثم ما تلبث أن تعود إلى قاع الكون.
وكأنما لا ينقض في صدري

سوى قَلْبِكَ أنتَ الأثير .
وكأنما أنفاسي أنا تتردّد في صدرك أنت .

فكّرِي وفكّرِي

يعلقان ...

يجولان سوياً

إخالهما الحُبّ

ما تكاد تلتقي حتى تمتازج ..

نتوحّد،

خالقة رؤى باهرة .

روحي تعمق بالسكينة .

أغوص بكيانِي في عَيْنَيْكَ

حسبي ..

لا كلمة ...

لا نأمة ...

ويدهشنا أن هذه العواطف المحمومة كانت تختلط بشوق عارم إلى الموت ، وإذا توقّبه تلقى
مصرعها بإيماز من الملكة الفيور . وهنا يتناول قالدمار على الآلهة متهما إياها بالظلم والقسوة . وعقابا
له على تجديفه ترغمه الآلهة بعد موته على الركوض بجواده مع أتباعه في الليل البهيم فيجفل الفلاحون .
ثم ما تلبث ربيع الصيف العاصفة أن تدفع بهؤلاء الفرسان الأشباح إلى قبورهم ، وتدعو الإنسان
والحيوان والأرض والبحار إلى التنعم بالحياة ودفء الشمس .

وتنشد جوقات الكورال مجتمعة أغنية الختام :

تطلّعوا إلى إشراقة الشمس

تلالاً في السماء بخيوط الذهب .

تضئ المشرق بأحلام الصباح ،

وتعرج باسمّة فوق أمواج الليل .

أعلا .. فأعلا

ترزّن جيئها المتألّي

خصلاتُ الألق ،

ذهبية مُرسلة ...

وهذه القصة وإن بدت بداية فمرّد ذلك إلى أن جتر يتر جاكوبسن أول شعراء الدنمرك المحدثين قد كتبها حوالي عام ١٨٧٠ فاختلط الكثير من عناصرها مع بعضها البعض: تشوّف شاعر متيمّ إلى الموت، وحساسة شاب حالم، وتغرّد على الآلهة، وامثال إنسان مثائم للأقدار.

وقد ضم الأوركسترا الضخم الذي قام بعزف هذه الأغاني الرفيعة أربعة آلات فلوت وأربعة آلات يكلولو وخمسة آلات أوبوا وسبعة آلات كلارينيت وثلاثة آلات باسون وخمسة آلات كونترا باسون وعشرة آلات نغير وسبعة آلات ترومبيت وسبعة آلات ترومبون وأربعة آلات هارب وأحد عشر آلة طرقية وسيلستا وعددا كبيرا من الآلات الرتوية وخمسة مغنين منفردين وراو وثلاث مجموعات كورالية من الذكور ويضع مجموعات كورالية مختلطة. ولا ننكر أن ثمة مواضيع في النص الموسيقي اعتمدت أكثر ما اعتمدت على ضخامة هذا الحشد الهائل من الآلات والأصوات الأدمية، ولكنها مواضيع قليلة بالمقارنة بالأجزاء التي استُخدم فيها الأوركسترا الضخم للتعبير الرقيق الحاذق عن الألوآن النغمية كما هي الحال في موسيقى مالر وريتشارد شتراوس وديبوسى. أما حضور فاجنر فنلمسه في تقنية اللحن الدال «لايتموتيف» الذي استخدمه شونبرج في بنائه الموسيقي خاصة أثناء الفواصل الموسيقية*، وقبل ذلك في «الهارمونية» وفي الكروماتية** الشبيهة بكروماتية أوبرا تريستان وإيزولده. ولقد أدّى ثراء الانتقالات المقامية*** في هذه الأغاني الرفيعة دورا هاما في تغيير المزاج الصوتي لسريان اللحن مما أضفى إحساسا طاعيا بالشوق العارم.

ولعل شونبرج قد نظر إلى موسيقاه هذه في أواخر أيامه بوصفها موسيقى عتيقة الأسلوب، غير أنها ماتزال تبدو لنا قمة من قمم الأسلوب الرومانسى بروعة تجسيدها لفضاء القمر وإبراز حوارها الموسيقي للتأثير الدرامى. ومع طولها وازدحامها بالمواد الموسيقية فإنها تأسر المستمع ببساطة موسيقاها وبلاغتها وثرها تلويناتها الهارمونية واختلاجاتها الشعورية ووضوح منطقية صورها المتتابعة.



أنطوان فيبرن

وقد ترسّم موسيقيان من النمسا هما أنطون فون فيبرن^(٨٧٩) وألبان بيرج^(٨٨٠) خطى شونبرج في مجال الهارمونية وغدّوا الملع تلاميذه، ثم تجاوزاه في تطبيق نظريته حتى بات إنتاجهما أشد قرباً من

● Interludes الفواصل الموسيقية الأوركسترالية بين الأقسام الغنائية (م.م.م.ت.).

●● Chromatic Chords التلوين باستخدام أنصاف الدرجات المتتالية لتلوين الجملة الموسيقية (م.م.م.ت.).

●●● Modulation الانتقال بين مقامات الموسيقى لنشر العديد من ألوان الطيف على لوح المؤلف الموسيقي في نظام هندسي تفرسه العلاقة بين بدايات المقامات المختلفة (م.م.م.ت.).

المنطقية وأنصح جمالاً ولا يستغرق الاستماع إلى كافة المؤلفات التي أبدعها فيبرن أكثر من ثلاث ساعات فحسب، وذلك لأنها تتميز بالإيجاز الشديد حتى أن مقطوعته الشهيرة «ست ترهات»^(٨٨١) لرباعي الوترية لا تتعدى دقائق ثلاثاً، كما أن مقطوعاته الثلاث «التشيللو» تفوق مقطوعات الترهات في قصرها إذ تتراوح مدة عزف الواحدة منها بين بضعة ثوان ودقيقة واحدة. وأبرز عناصر موسيقى فيبرن هي نبرات إيقاعها التي ما تكاد تظهر حتى تدوب في ثياب الموسيقى، وكذا ألحانها المتناهية القصر، وميلوديتها التي تشترك في تشكيلها أنغام من مختلف الآلات، والمركبات الهارمونية التي تشكل مفرداتها طوابع صوتية مختلفة فإذا كل نغم من مفردات المركب الهارموني يُسند إلى آلة تختلف عن الأخرى في الطابع الصوتي، غير أن الصفة الغالبة على هذه الموسيقى هي «التجريد». وإذا شئت إطلاق اسم على موسيقى فيبرن كان الأوفق تسميتها بالموسيقى التجريدية^(٨٨٢) على غرار المذهب التجريدي في الفنون التشكيلية والمسرحية.

ألبان بيرج

ويسمى ألبان بيرج - رغم تلمذه على شونبرج - إلى مجموعة المؤلفين الذين كتبوا موسيقاهم خليطاً من أسلوب الماضي القديم والحاضر الجديد من أمثال مارتينو (لوحة ١٤٤) وفون وليامز وأرتور هونيجير وسيرجيه بروكوفيف. وقد جاءت أعماله مختلفة عن أعمال أستاذه شونبرج وصديقه فيبرن كاختلاف بروكوفيف عن سترافسكي ورافيل عن ديوسى، إذ قامت موسيقاه على الميلودية البنية على أساس السلم الموسيقى الدياتوني [الطبيعي غير الملون] الشيع في الموسيقى الكلاسيكية والرومانسية، كما احتفظ في هارمونيته بالمركبات الثلاثية المشتركة [أى قريبة الصلة فيما بينها] وشيد منها مثل الكلاسيكيين إطارات قوية متينة استخدم معها أحياناً الطريقة الكروماتية^(٨٨٣) على غرار فاجنر كما أنه أخذ الكثير عن باخ وعن الأغاني الشعبية وخاصة في كونشيرتو القبولينه الذي كبه عام ١٩٣٥^(٨٨٤)، واستخدم عناصر موسيقى الجاز على نطاق واسع في أوبراء «لولو» التي بدأ تأليفها عام ١٩٢٧ ولم يتم. وهكذا تميز بيرج عن شونبرج وفيبرن بهذا الاختلاف الواضح في الأصول الفنية لأسلوب الكتابة، وبشبان شخصيته عنهما. وكان من الطبيعي أن يوظف قدراته الإبداعية لبناء الصورة الموسيقية وهو المحافظ على المقامية في موسيقاه. وقد سخر كل حصيلة من العناصر الموسيقية القديمة والجديدة في خدمة النموذج الدرامي الذي ابتكره وسماه «الدراما السيمفونية» وهو ما تنبّه في أوبراء «فونيك»^(٨٨٥) التي أعدها أهم. ولا أقول أجمل - أوبرات القرن العشرين، والتي تسعى الانتباه باختيارها لنص مسرحية أحد أبرز كتاب المسرح وهو «جورج بوخزر». وتروى الأوبرا في ستة وعشرين مشهداً قصيراً قصة جندي فقير من أدنى الطبقات الاجتماعية عاش عيشة الضئك، ولم يخلف وراءه إلا الشقاء والبؤس. وهي فكرة واقعية تختلف عن واقعية شونبرج إذ هي واقعية راقية يدعونها أحياناً «الواقعية التعبيرية». وتتوالى مشاهد هذه



(لوحة ١٤٤) ثلثان بيرج.

القصة مركزة سريعة بعضها إثر بعض، يصوّر كل منها لحظة أساسية من اللحظات الدرامية إلى أن تتعاقب جميعاً في أسلوب تعبيرى محكم. وقد ضمّن كرامتها الموسيقية نصوصاً تؤدّي بأسلوب غنائى غريب يجمع بين الإنشاد نصف الغنائى ونصف الكلامى على نهج أستاذه شونبيرج.

ويتضح ميل بيرج إلى استخدام الوسائل القديمة والحديثة فى جمعه بين أوركسترا فاجنر وريتشارد شتراوس وبين آلات النفخ العسكرية التى يضعها وراء المسرح أو أعلاه، بل إنه يضع الكلارينيت والهارمونيك والأكورديون والجيتار فى أيدي الفرقة الموسيقية التى تعزف فى منظر «الحانة» (فترة ١٧٢ من التسجيل الموسيقى). واستطاع الأوركسترا فى هذه الأوبرا أن يقدم لحظات من دقة الأداء الرفيع التى تفوق كل الحدود فى قوة التعبير الموسيقى. وقد خطر لبيرج أن يضمّن أوبراء هذه بعض نماذج الموسيقى السيمفونية الخالصة التى عادة ما تُعزف فى الحفلات الموسيقية مثل «الروندو» و«الباسكاليا»، دون أن يقصد بها أن تكون فواصل موسيقية بل أن تكون وثيقة الصلة بالسباق الموسيقى للأوبرا التى تفرض نفسها كجميع نماذج الأوبرا بفضل قوتها الدرامية وموسيقاها التى تدعم هذه القوة الدرامية وتساندها.

وتصور دراما «فوتيك» جندياً جاهلاً مطلوب الإرادة خادماً لضابطه، ولعبة في يد طبيب الكنية غير الأمين. وقد وقع فوتيك في عشق ماريا وأنجب منها طفلاً وظل يقدم لها كل ما يجنيه، غير أنها ما لبثت أن شمت حدة طباعه ووقعت في غرام لاعب العصا [الدبوس] الطويل المزوق الذى يتصدر الفرقة الموسيقية العسكرية حين رآته يسير مختالاً به، وهو ما أثار فوتيك، فانطلق إلى غريمه ليأثر منه، غير أن غريمه كان يفوقه قوة فانهال عليه ضرباً حتى أفقده الوعي. وقد أثار هذا الموقف سخرية ماريا فى البداية لكنها ما لبثت أن ندمت على سلوكها، لكن الفرصة كانت قد أفلتت. فلا يكاد يراها فوتيك فى مكان ناء على مقربة من البحيرة حتى يذبحها ثم يصبه الذهول فيهنى ويناجى شبحها الذى يترأى له، وينتهى بالموت غرقاً بعد أن يلقي بنفسه فى البحيرة. ثم يظهر ابنه من ماريا فى المنظر الختامى يليه بحصانه الخشبي غير عابى بالصبية الذين يحدثونه عن وفاة أمه بعد رؤيتهم جنثها. وقد قصد بيرج بتقديم هذا الصبي الذى يمثل دور الساذج الذى يسخر منه الآخرون أن يخرج عن الأحداث الدرامية فى المسرحية ويتوجه. كما قال فى إحدى محاضراته. إلى الجمهور الذى يخاطب فيه البشرية بأسرها. وأكد بيرج هذا المعنى بإعادة عرض جميع الألحان المرتبطة بشخصية فوتيك بعد صياغتها فى جمل من مقام رى الصغير، ثم تمتعتها من خلال التحويرات المقامية المحكمة حتى تبلغ ذروة مغزاها الموسيقى كلون من التلخيص الختامى، وهو النهج الذى استحدثت من أجله موسيقى «فوتيك» اسم «الدراما الموسيقية».

ولقد أتيح لى مشاهدة عرض أوبرا فوتيك فى مهرجان سالزبورج عام ١٩٧١ وقد أخرجها جوستاف زيلتر بأسلوب حديث نابع من مقومات الثورة الصناعية ومرتبط بها أوثق ارتباط، فيقدم فوتيك فى إطار حضرى حائر ما بين سمات مجتمع القرن الثامن عشر حين كتب جورج بوختر قصة الأوبرا (١٧٣٠) وسمات القرن العشرين حين صاغ ألان بيرج موسيقاها (١٩٢٥). وفى هذا الإخراج العصرى يتجسد فوتيك جندياً معاصراً يعيش فى ظل مداخن المصانع والأبنية الحديثة الشاهقة التى تحجب السماء وتشيع القمامة والاكثاب فالمصانع هى المصانع فى كل مكان وزمان. كذلك النكات بدت دون شخصية مميزة بديكوراتها ذات اللون الرمادى المتجانس الذى لا تتخلله سوى فتحات ضيقة بشكل عيون مراقبة راصدة.

لقد نجح المخرج فى تقديم فوتيك فى شخصية إنسان عادى شبه بملايين البشر الذين يطحنهم ما يحيط بهم من مؤثرات رمز إليها باللون الرمادى المتجانس، فالجاني كلها عيون ترقبه حشما بروج ويغدو أثناء حياته اليومية العادية، والتمثال القائم فى الميدان رمز للمسلطة يمد ذراعه مبسوطة وكأنه عل أهبة الاستعداد لحقن فوتيك إذا انحرف أو حاد عن البيل. وتمتد شواهد التلوث الحضري إلى الحقول

حيث يحطّب فونتيك فيبدو الحقل عقيباً مجدياً . مثل هذه البيئة القاسية الحثة لا يمكن أن تتبع للشخصية الازدهار أو النهوض . ومن هنا لا يكون أمام فونتيك إلا الضياع في حب ماريا وابنه قاطعاً كل صلة بالعالم الخارجى ساعة أو بعض ساعة . وما إن تكاثف الظروف الخارجية لحرمانه من هذه المتعة الموقوتة حتى يفقد فونتيك رشده وينقلب مجنوناً ثائراً كاسراً بعد أن تنهش الغيرة قلبه ولا يبقى له بعدُ ما يعيش من أجله ، فهو جندي هُتكت كرامته .

لقد كان أداء دور فونتيك رائعاً وأدى المغنى بصوته وإيماءاته دوراً جوهرياً فى دعم نظرة المخرج لهذه الشخصية التى تظلّ شخصية بسيطة فاضلة إلى أن يتها لها من الشبهات ما يجعل منها القاضى والجلاد فى آن ، فينقذ شرعته التى ارتضاها . وهو فى ذلك . تضامناً مع المخرج . يتجاهل ما طالب به بيرج عند تنفيذ أوپراء بالأل ينشغل أى فرد فى هذه الأويرا بأى شيء غير الأويرا ذاتها التى تتطلع إلى أبعاد تتجاوز الأبعاد الشخصية أو مصير الفرد ذاته . غير أنه . والحق يقال . هناك الكثير الذى يمكن أن يقال إنصافاً للفرد فى أوپراء فونتيك وتغلباً له على الرمز الكامن فى ذهن بيرج عن هذا الشخصية . ولقد تميز عرض أوپراء فونتيك فى مهرجان سالزبورج بالغناء الرائى الرائع ، وقاد الأويرا فى مهرجان سالزبورج المايسترو العالمى كارل بيم الذى أضفى على النص الموسيقى روحاً رومانسية فياضةً ، ولم يتخلل العرض سوى استراحة واحدة بعد الفصل الثانى جريباً على التقليد الذى نشأ عند عرضها الأول فى برلين بقيادة كير ثم فى باريس بقيادة بير بوليز .

روسيا فى القرن العشرين

سترافنسكى

بعد سترافنسكى^(٨٨١) أهم موسيقى ظهر فى القرن العشرين شق طريقه فى اتجاه عصري مخالف لاتجاه ديبوسى ، واستمر حتى وفاته فى سن التاسعة والثمانين يقدم كل عام عملاً موسيقياً يثير دهشة أصدقائه وخصومه على السواء . ومنذ ظهرت أعماله الموسيقية الثلاثة لباليهات «طائر النار» (١٩١٠) «وبتروشكا» (١٩١١) «وطقوس الربيع» (١٩١٣) وهى تنافس أشهر السيمفونيات الكلاسيكية فى الحفلات الموسيقية رغم ثورتها بالنسبة لموسيقى القرن الماضى . ومع تنوع أسلوبه الموسيقى وتقلب نزعاته فإنه يعكس مع ذلك مهارة فائقة وخبرة واسعة بأصول الصنعة . وإذا كان من المتعذر تتبع خطوات نموه وتطوره منذ البداية حتى بلوغه القمة فإن أسلم وسيلة لدراسة مؤلفاته العديدة هو استشعار بعض أوجه الشبه فى إنتاجه خلال فترة زمنية معينة من فترات حياته الفنية التى يمكن حصرها فى ثلاث مراحل :



المرحلة الأولى : من بداية حياته الفنية حتى عام ١٩٢٣

المرحلة الثانية : من بداية عام ١٩٢٤ حتى تأليف «سيرة الماجن» (٨٨٧) عام ١٩٥١

المرحلة الثالثة : منذ عام ١٩٥٢ حتى عام ١٩٧١

ولا يجوز أن نغفل مع هذا التقسيم أنه كان كثير التقلب والتردد بين مختلف الاتجاهات حتى لنراه يعود خلال المرحلتين الأخيرتين إلى الكلاسيكية المحدث، ثم يرجع إلى عهده الثورى الأول، ثم يرتد عنه، وهكذا.

وتشمل المرحلة الأولى من تاريخ سترافسكى الفن أهم مؤلفاته التى أقامت مجد الباليه الروسى فى أوروبا وأعلت من شأن أسلوبه الثورى وخاصة إيقاعه المركب من صور إيقاعية مختلفة النبرات متحررة

من جميع القواعد التي كانت موضع الدراسة والتطبيق في حقل الموسيقى قبله . فلقد أثارت موسيقى «طقوس الربيع» ضجة كبرى منذ بدأ الإعداد لتقديم فرقة الباليه الروس التي كان يديرها «دياجيليف» في باريس عام ١٩١٣ ، وادّعى البعض أنها شديدة التعقيد، وذلك لحاجتها إلى مجموعة من العازفين والرافضين المهرة، وإلى تدريب طويل متواصل نظراً لخروج المؤلف على جميع الأشكال المألوفة، لاسيما التغير الدائم في أوزانها في الوقت الذي كانت تنبئ فيه موسيقى الماضي على ميزان واحد لا يتغير إلا في النادر . ومع هذا فقد تزايدت حماسة المشاهدين، وإذا هي تتقل من حفلات الباليه إلى حفلات الكونسير، وأصبح تقديم أي أوركسترا سيمفوني لها بمثابة شهادة بتفوقه الفني في الأداء . وما من شك في أن أنصارها وأعداءها قد غالوا على السواء، ذلك أنها تتضمن أجزاء بدائية قد نصب المستمع

(لوحة ١١٦)

سرافسكي .



بالدّوار ، إلى جوار أجزاء تعدّ آية من آيات الجمال الرائع الفريد . ومع أنها تمثل تطوراً منطقيّاً لأسلوب سترافنسكى منذ «طائر النار» و«پتروشكا» فإنها نابعة منهما مباشرة ، بل هي تتضمن جزءاً يكاد يكون منقولاً حرفياً من موسيقى الساحر كامتشى فى «طائر النار» . وقد لجأ سترافنسكى فيها إلى الوسائل الكونترابنطية إلى جانب الصور الإيقاعية الجبارة التى تبدو وكأنها صدمات مباغتة أو ثورة غضب عارمة يتجلّى فيها أثر التكليف . ولا شك أنه وضع موسيقاها التى تفرد بكيان ذاتى فى دقة مستفيضة مدركاً



(لوحة ١١٧) سترافنسكى بريشة بيكاسو

الطاقات الضخمة للأوركسترا الكبير . وكم أكد سترافسكى نفسه فى مناسبات عدة أن «طقوس الربيع» ليست مجرد موسيقى لمصاحبة الباليه، بل إن الباليه ذاته هو مصاحبة توضيحية للموسيقى أو نوع من الإخراج المسرحى لها حيث يقوم الرقص بوصف المضمون العام لكراستها الموسيقية (لوحات ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧، ١٤٨).

وبدأ المشهد الأول برقص الفتيان والفتيات خلال فصل الربيع، يتلوّه أحد الطقوس البدائية بإيقاع رقص فطرى يعتمد على ديب قوى . ويلى اختطاف إحدى الفتيات رقصات الربيع الدائرية وعروض المباريات بين المدن المتنافسة التى تنتهى بسجود أحد الشيوخ المشاركين فى الحفل على الأرض وتقبيلها .

وبدأ المشهد الثانى - بعد تصدير موسيقى بعنوان «الليلة الوثنية» - بالتمهيد لتقديم ضحية بشرية قرباناً للربيع وفق التقليد الوثنى القديم ، فيجرى اختيار الضحية التى تتلقى طقوس التكريم المألوفة فتعلو صيحات الابتهاال إلى الأسلاف حتى تتقدم الفتاة المصطفاة لترقص إلى أن تهوى صريعة من فرط الإعياء .

وسواء صيغت موسيقى طقوس الربيع أو لأنت صُحِّمَتْ لها رقصات الباليه أو صيغت بعدها فهى قبل كل شئ، موسيقى تصويرية تتبع برنامجاً محدداً كما أوضح سترافسكى نفسه بكراستها الموسيقية، فهى ليست عملاً من صميم الموسيقى المطلقة مثل كونشيرتو باخ من مقام صول صغير الذى كُتب فى الأصل للبيانو والأوركسترا الوترى ثم قام أحد مصمِّمى رقصات الباليه بوضع رقصات له، بل إن «طقوس الربيع» هى قصيد سيمفونى كبير يصور برنامجاً شغل ذهن سترافسكى طويلاً، وقد اعترف هو نفسه إلى أنه قد راودته من قبل فكرة اللحن الأساسى الذى يمثل نسيج موسيقى طقوس الربيع بوصفه أحد الألحان الروسية فى عهد الوثنية المحيى .

وليس هناك شك فى السمة الروسية الخالصة لجميع ألحان سترافسكى، وهى السمة الملحوظة أيضاً فى ألحان موسّورسكى وبورودين وريمسكى كورساكوف مؤسسى الاتجاه القومى فى الموسيقى الروسية وأضرابهم من المؤلفين الموهوبين، بل إن أصالته بلغت حداً لم ينجع معه فى كبح جماح ألحانه الروسية من التدفق حين أراد تجربة الكتابة بأسلوب شونبيرج الهارمونى فى منبه الأخيرة . كذلك برزت هذه السمة الروسية فى التنوعات التى أجراها سترافسكى على لحن متعار من بيرجوليزى الإيطالى بعنوان «بولتشيللا»^(٨٨٨) (١٩٣٠) . وما أشبهه فى هذا بريمسكى كورساكوف عندما ألف موسيقى إسبانية فى متاليت الأوركسترا البالية المسماة «التزوات الإسبانية» فإذا اللكنة الروسية تتجلى فى موسيقاه الإسبانية .



(لوحة ١٤٨) سترافسكى المؤلف الغاند.

لقد ظفرت موسيقى «طقوس الربيع» بمكانتها البارزة لا بين أعمال سترافسكى الموسيقية وحسب بل بين الأعمال الموسيقية المصرية كلها بفضل طاقتها الهائلة التي لم يسبقها ولم يلحق بها نظير، فلم يحدث أن قدم الأوركسترا موسيقى يمثل هذا الشموخ الرنان الهائل وهذه القوة الإيقاعية الجبارة التي قدمها أوركسترا سترافسكى في «طقوس الربيع» (فقرة ١٧٣ من التسجيل الموسيقى).

وحتى وفاة سترافسكى في التاسعة والثمانين، ورغم قلة الإنارة التي كانت تثيرها مبتكراته في بداية القرن، طلع علينا بمؤلفات جديدة تكشف عن تقلب عصرت بين عدة اتجاهات وكأنه حتى قرب نهاية حياته لم يقل بعد كلمته الأخيرة في الموسيقى. وقد احتفل عام ١٩٦٢ بعيد ميلاده الثمانين في مدينة هامبورج حيث شهد إخراج الباليه «أجون» أي مباراة أو اصطراع أو محاجة^(٩٥) الذي كتب موسيقاه بين عامي ١٩٥٤ و١٩٥٧. وزار بعد ذلك موسكو وليننجراد للمرة الأولى منذ الثورة الروسية، حتى إذا عاد من رحلانه بدأ يكتب «كاشانا» لتصوص عبرية باسم «إبراهيم وإسحاق»، في الوقت الذي أنجز فيه شوستاكوفتش سيمونيته الرابعة عشرة وإن لم تنصف جديداً ينزماً وزد بـ«مفونياته الأولى والخامسة والسابعة».

بروكوفيف

وتألق بعد سترافنسكى من الموسيقين الروس الذين تخطت أعمالهم حدود روسيا وطافت العالم بأسره خلال القرن العشرين اسم سيرجيه بروكوفيف (لوحة ١٤٩) (١٨٩١ - ١٩٥٣) الذى يعدّ أفضل مؤلف فى القرن العشرين حافظ على تقاليد السيمفونية والكونشرتو، وكان إسهامه فى هذا المجال أكبر وأهم من سترافنسكى الذى تفوقت مؤلفاته للجبال على مؤلفاته الأخرى. وليس معنى محافظة بروكوفيف على تقاليد السيمفونية الكلاسيكية أنه كان كلاسيكياً بحثاً فقد كانت له لمحات أسلوبية فى بناء الهارمونية على جانب كبير من الطرافة فى سيمفونيته الأولى التى سماها «السيمفونية الكلاسيكية» والتى كتبها وهو فى الخامسة والعشرين من عمره بين عام ١٩١٥، ١٩١٧ حين ظهرت موسيقى الجلبة فى

(لوحة ١٤٩)
بروكوفيف.



روما بفضل انتشار مذهب «الدادية» و«المنقبلة» وقام الشاعر فلاديمير مايكوفسكى بمحاولة للجمع بين المنقبلة والماركسية، فتعمد بروكوفيف السخرية من أصحاب هذين المذهبين ومن شايهم بكتابة اليمفونية الكلاسيكية للرد على دعاة موسيقى الجلبة دون الميلودية مثل قصيدة أرتور هونجر اليمفونية «باسيفيك» ٢٣١ (٨٨٩) التى تحاكي صوت قاطرة بخارية اشتهرت بسرعتها عام ١٩١٥ (٨٩٠) ومثل قصيدة «مصنع الحديد» لموسولوف. وتتجلى فى سيمفونية بروكوفيف الكلاسيكية كل سمات أسلوبه فى الميلودية البسيطة القريبة من الفطرة، ثم التجائه إلى الهارمونية المتنافرة فى بعض المواضع والإعلاء من شأن الإيقاع حتى لا تكاد تخلو موسيقاه منه. تلك هى الملامح التى تبينها فى الجزء الثالث من سيمفونيت الكلاسيكية المعروف باسم «رقصة الجاقوث» (فقرة ١٧٤ من التسجيل الموسيقى).

وكتب بروكوفيف سبع سيمفونيات لم تشتهر منها غير الأولى والخامسة وإن عُرِفَت السابعة بين الفبة والأخرى، كما كتب للبيانو سبعة كونشرتات لم يشتهر منها غير الثالث، وكتب كونشرتو للفيولين وآخر للنشيللو قلمًا يُعزفان. وقد أثبت الناقد الروسى نسييف وجود ملامح أسلوب بروكوفيف حتى فى أبسط ألحانه الأولى، فإذا هو يقتطف من أوبراء غير المشهورة «الماردة» (١٩٠٠) لحناً مسرحياً يسير من فوق قرار متكرر فى شكل المصاحبة لصورة المارش ليدل على أنه ينطوى - رغم سذاجة طابعه - على لمحات من أسلوب بروكوفيف، تمثل فى قوة الآثار التعبيرية المنبعثة منه، وفى التعارض الحاد فى بناءه، وفى محاكاة الأصوات الطبيعية، بل إن إيقاع المارش نفسه هو أحد مميزات ميلوديات بروكوفيف الشائعة فى مؤلفاته الموسيقية.

أما أوبراء «مادالينا» (١٩١١ - ١٩١٣) فقد خلت من الألحان المسرحية حتى بدت جافة عقيمة لقيامها أساساً على الإلقاء المنمَّ، كما لم تشمل إلا على ميلودية وحيدة تمثل فى إنشاد كورالى من ملاحى الجندول خلف الكواليس. وتكاد أوبرا «المقامر» هى الأخرى تقوم على الحوار الكلامى المنشور دون أن تشمل على لحن مسرحى واحد أو إنشاد كورالى أو حتى غناء لمجموعة صغيرة من المغنين. وقد كان من العسير وضع كلمات غنائية لها لتعقد إطارها الهارمونى المتناثر الأنغام - الذى استخدمه بروكوفيف فى تصوير الشخصيات الشريرة. وبهذا اعتمدت الأوبرا على الحوار المسرحى العادى أكثر من اعتمادها على الغناء، كما كانت اللحظات النادرة التى لجأ فيها بروكوفيف إلى الميلودية بالغة الاقتضاب.

وتشتمل أوبرا «حُب البرتقالات الثلاثة» التى كتبها بين عامى (١٩١٧ - ١٩١٩) وفق نصوص ملهاة أعدّها جوتسى (٨٩١) فى القرن الثامن عشر على مارش ومقطوعة خفيفة «مكرتسو» نالت شهرة واسعة

فى برامج حفلات الموسيقى السوفيتية. وقد راعى پروكوفيف الذوق الأمريكى فى هذه الأوبرا التى أخرجتها «مارى جاردن» بشيكاجو، واختار لها لغة موسيقية أبسط من لغة أوبرا «المقامر». حسبما ذكر هو فى مذكراته الشخصية. باستثناء الجزئين اللذين يُعزفان الآن فى الحفلات الموسيقية وبعض مقطوعات الرقص ذات الميلوديات غير المتدفقة والمكونة من فقرات قصيرة متالية تتخللها فواصل.

وجاءت أولى أوبراته السوفيتية سنة ١٩٣٩ فى صورة مشجاة «ميلودراما» واقعية تعرض الحياة بحلوها ومرّها وجمالها وقبحها وسموها وحقارتها عل نهج أوبرات بوتشنى وماسكانى وليونكفالىو، وبطلها «سيمون كوتكو» هو شخصية الجندى الأوكرائى الذى عاد من ساحة القتال إلى صفوف الثورة، وكان عليه أن يفوز بعروسه وأن يحبط فى الوقت نفسه مؤامرات أبيها ضد الثورة. ويمتدح الناقد نيتف الأجزاء المنطوية على الميلوديات الجميلة التى تشمل ألحاناً كورالية أوكرانية فولكلورية وخاصة الأغاني الثابتة التى تدور بين العاشقين وإن انتقد المسار الميلودى لتلك الألحان. كذلك أبدى إعجابه بغلبة الإلقاء النغم على الألحان، غير أن أمه خاب مع ختام الأوبرا إذ كان يؤثر انتهاءها بما يوحى بالبطولة والوطنية اللتين كان يقتضيهما الحدث الدرامى بدلاً من ختامها الفاتر.

وتضم آخر أوبراته «الحرب والسلام» (١٩٤٢) جميع أنواع الميلودية، ينما يرى العديد من النقاد انتواء أوبراه السابقة «الرجل الحقيقى» على ثراء فى الميلودية تركزت فى دراما أصيق حدوداً من أوبرا «الحرب والسلام». وقد أدان اتحاد المؤلفين السوفيت أوبرا «الرجل الحقيقى» حين أصدرت اللجنة المركزية للحزب الشيوعى عام ١٩٤٨ حكمها على پروكوفيف متهمه بإيه بالانحراف عن الأساليب الفنية الجديرة بالشعب السوفيتى ويخروجه بانهاهات معادية للديمقراطية فى أسلوبه الموسيقى! غير أن اللجنة المركزية عادت فحبت قرارها وسمحت بإخراجها، واقترح بعض المعجبين ببروكوفيف اعتبارها نموذجاً «للواقعية الاشتراكية»، وهو ما يثبت عدم جدية مثل هذه الأحكام السلطوية المتسرعة البعيدة عن الموضوعية.



وكان الحزب الشيوعى السوفيتى قد أصدر قراراً عام ١٩٤٨ بإدانة عملين موسيقيين عدّهما ستالين معادين للثورة هما أوبرا «الصدافة العظمى» لموراديللى وأوبرا «اليدى مكث من متنك» لشوستاكوفيتش. ثم كان أن قام اتحاد المؤلفين السوفيت إثر صدور هذا القرار بحملة واسعة ضد عدد آخر من المؤلفين من بينهم پروكوفيف الذى اتهموه بالانحراف عن الموسيقى السوفيتية لتجته الميلودية، ورأوا فى مقطوعته الشهيرة للأطفال «بطرس والذئب» (١٩٣٦) «نوعاً من فضلات الموسيقى»! وقد حال مرض پروكوفيف بينه وبين المثول أمام اتحاد المؤلفين للدفاع عن نفسه غير أنه اضطر إلى كتابة رسالة يعترف فيها باحتمال تأثره بأساليب الغرب متعهداً بتنفيذ توصيات الحزب بإثراء الميلوديات والمقامات وتغليب الألحان المسرحية على الإلقاء النغم فى كتابة الأوبرا. أترأه كان بوسعه الوقاء بمثل هذا الوعد بعد

أن شرح وجهة نظره في نهاية رسالته للاتحاد قائلاً «لقد كنت موضع نقد مستديم لتفضيلي الإلقاء المنغم على الألحان المسرحية، لكنني هكذا أحب المسرح، واعتقد أن من حق جمهور الأوبرا أن يتوقع انطباعات مرئية إلى جانب المتعة السمعية، وإلا لآثر الاختلاف إلى حفل موسيقى على المجيء لمشاهدة الأوبرا» (٨٩٢)

وكان بروكوفيف قد كتب الموسيقى لبعض عروض الليالي قبل قرار عام ١٩٤٨ يتميز من بينها بـ «روميو وجوليت» و«سندريللا» وتألّف منها جميعاً بـ «زهرة من حجر» الذي كتبه عام ١٩٤٨. وهو ينصح عن مقومات شخصيته أكثر من أي بـ «زهرة من حجر» من أعمال الليالي، وقد صور فيه شخصية فنان تشكيلي خزاف [ولعله الفنان الوحيد بين الشخصيات التي تناولها] يهجر قريته وخطيبته ومعلمه الشيخ الحكيم، ويرحل باحثاً عن زهرة أسطورية من حجر يتوّج بها جمال فته. ويرجع القربة أثناء غيابه دجال يثير الذعر في نفس خطيبته الفنان الذي سرعان ما يعود حاملاً إبناء زهور إلى سوق القربة، ويلتقي بعروسة سعيداً ثم يتغم من الدجال متعياً بـ «ميدة جبل النحاس» الأسطورية. وتبدو روعة موسيقى بروكوفيف ووحدها المنقّة في تصوير جمال الحب وقبح الشر وفي الرقصات الفولكلورية في سوق القربة.

كذلك ارتفع بروكوفيف بفن الموسيقى التصويرية للأفلام السينمائية حين وضع موسيقى دُرّتي المخرج العبقري أيزنشتاين، وهما فيلم «الكسندر نكسي» وفيلم «إيفان الرهيب» فإذا هذه الموسيقى تسهم بقدر كبير في المجد الذي ظفّر به أيزنشتاين، كما غدت موسيقى الفيلمين متعة عشاق الموسيقى في حفلات الكونسير.

وقد أثبتت التقاليد الموسيقية في الاتحاد السوفيتي السابق قدرتها على البقاء والتطور رغم التغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الهائلة التي طرأت عليه والتي لم يسبق لها مثيل في العالم كله. وقد حاول بعض الموسيقيين في العشرينات تحية تقاليد البجفونية وموسيقى الحجارة بوصفها من مخلفات الثقافة البرجوازية، مقترحين استحداث تقاليد يروليارية تقوم على الأغاني الشعبية، في حين حاول غيرهم إبداع نوع من التأليف الموسيقي المتحرر من القواعد القديمة لاسيما المقامات واللام التقليديّة أي الالتزام بأساس السلم وقواعد الانتقال منه وإليه، والاتجاه إلى تجارب مثل تجارب كسور الأبعاد الموسيقية الدقيقة^(٨٩٣) التي تشمل على ربع المقام وتُمت التي نادى بها «هابا» التشيكي، ومثل تجارب المعزف على الآلات الموسيقية الإلكترونية. ومع هذا فقد سادت المحافظة على التقاليد الكلاسيكية بصفة عامة، ولعل الفضل في ذلك يرجع لولع لينين بموسيقى بيتوفن حتى اعترف بعض الكتاب السوفيت بأن التقاليد الكلاسيكية ليست إلّا تراثاً للبشرية بأسرها وأن واجب الفنانين في المجتمع الشيوعي هو المحافظة عليه وإثرائه. غير أن الاتحاد السوفيتي ما لبث أن انحرف عن هذا الاتجاه خلال عهد ستالين

الذى اشتهر بتعصبه القومي مما دفع الموسيقيين السوفيت إلى المغالاة فى إعلاء شأن المؤلفين الروس أمثال جليнка وتشايكوفسكى وريمسكى كورساكوف وإن وضعهم فى المرتبة التالية لمرتبة يتهوفن إلا أنهم أولوهم اهتماماً أكبر مما أولوه فاجنر وبرامز وديبوسى ومعاصريهم من موسيقى البلاد غير الاشتراكية، وقد ساعد ذلك كله على استمرارية تقاليد القرن التاسع عشر الموسيقية وانطفاء جذوة اتجاهات القرن العشرين.

مياسكوفسكى

ونشأ نيكولاى مياسكوفسكى (١٨٨١-١٩٥٠) وسط هذا المناخ فإذا هو يقدم أعمالاً موسيقية تقوم على التقاليد الأكاديمية الكلاسيكية التى ورثها عن ريمسكى - كورساكوف وليادوف^(٨٩٤) وجلازونوف، ولكنها تضم بالإضافة إلى ذلك عناصر تقدمية وأغاني فولكلورية ولم يغب بهذا الدخول فى عداد المعتدلين الذين يقفون فى مفترق الطرق بين التقليدية والتقدمية، وإنما كان صادقاً فى سعيه إلى إيجاد المقابل الموسيقى المعصرى لسيمفونيات يتهوفن، فكتب سبعة وعشرين سيمفونية فى محاولته البحث عن هذا المقابل، وتعد السيمفونية الحادية والعشرين (١٩٤٠) أفضلها جميعاً، كما كتب ثلاث عشرة رباعية وترية وتنع صوناتات للبيانو وبعض أعمال أخرى صغيرة.

خاتشاتوريان

وقد تعلم على مياسكوفسكى جيل من المؤلفين مثل خاتشاتوريان (١٩٠٣-) الذى أخذ عنه الاعتماد على الألحان الفولكلورية وإن بقى أسيراً لإطار الفولكلورية الأرمنية، واشتهرت له خارج روسيا أربعة مؤلفات هى كونشيرتو البيانو والأوركسترا، وكونشيرتو الفيلوبه والأوركسترا، وموسيقى باليه جايانيه (فقرة ١٧٥ من التسجيل الموسيقى) وباليه «سپارتاكوس». وعلى غرار زميله شوستاكوفيتش هجر نهج أستاذه مياسكوفسكى متجهاً إلى التقدمية المعصرية.

وتدور قصة باليه «جايانيه» بإحدى المزارع الجماعية فى «أرمينيا» مستعرة شجون أهل المزرعة وهمومهم وأحلامهم. ويجتذبا باليه بموسيقاه ذات التلوينات الأوركسترالية البديعة، كما ينطوى على مجموعة من الرقصات الرائعة المتتالية التى تجمع بين رقصات بطيئة الحركة تقوم على ألحان شرقية شجية مثل رقصات «جنى القطن» و«عائشة» و«المهد» و«المجازر» وبين رقصه حربية كردية ذات حركات نزقة ملحاحه يؤددها الفرسان الأكراد شاهرو السيوف وهم يتحفزون للانطلاق إلى ساحة القتال. وتبرز الطبول إيقاع الحركة السريع المتقطع الذى تتوأكب معه ميلودية فى صورة النداء، وإن تكررت أنغامها كما هى الحال فى معظم ألحان خاتشاتوريان، بينما تقوم آلات الترومبون بالتجاوب مع هذا النداء.



(لوحة ١٥٠) باليه سبارتاكوس . لييا في دور كراسوس . مسرح البولشوى . موسكو .

وتشيع في اسم «سبارتاكوس» نغمة ساحرة تنفذ إلى أعماق الوجدان محركة فيه الأحاسيس والانفعالات أروع ما يمكن أن يحركه في نفوسنا تاريخ الإنسان بنضاله المتصل من أجل نصرة المعاني النبيلة، ومن أجل إرساء الأخوة الإنسانية الحقيقية التي لا تفصل بينهما حواجز اختلافات اللون والجنس والعقيدة الدينية والفكرية والقرمية . فما يكاد اسم سبارتاكوس يتردد حتى تستيقظ في النفس لوحة من لوحات التاريخ تصور لنا ثورة العبيد في روما ضد العبودية وامتهان كرامة الإنسان ومصادرة حقوقه . وتُشرق هذه اللوحة أمام أعيننا كما لو كانت راية تُظَلّ الشعوب التي تخوض معارك ضارية لتحرير بلادها من الاستعمار والتبعية . وهكذا يمزج اسم سبارتاكوس الماضي بكل قسوته بالحاضر بكل حيويته وواقعيته، ويجمع بينهما على الطريق الذي سلكته البشرية منذ العصور القديمة، طريق التقدم والازدهار .



(لوحة ١٥١) باليه سبارتاكوس لافروفسكى فى دور سبارتاكوس . مسرح البولشوى بموسكو .

ويعُد اختيار خاتشاتوريان لموضوع سبارتاكوس كى يحوِّله إلى عمل مسرحى راقص أحد الإنجازات الموسيقية الخالدة فى القرن العشرين . ولم يكن هذا الاختيار عفويًا بل مقصوداً، فقد شاء هذا الفنان الأرمنى التعبير عن موقفه من قضية التحرر والامتناع التى كانت تخوضها الشعوب النامية آنذاك من خلال تعبيره عن إعجابه الشخصى العميق لقائد الثورة التى خاضها عيد روما سنة ٧٣ ق . م دفاعاً عن حرية الإنسان فى فجر المجتمعات البشرية . ورغم أنه تناول الأحداث التاريخية من خلال بصيرته الفنية وتكوينه الفكرى إلا أنه احتفظ لهذه الأحداث بأصالتها ودفنها حتى تكاد نلحم فى أجزاء موسيقى باليه سبارتاكوس حرارة أنفاس الجموع البشرية التى يفجرها الإيمان بقضية عادلة (لوحة ١٥٠ ، ١٥١) .

ويبدأ الفصل الأول المكوّن من مشاهد (٨٩٥) ثلاثة، بموكب جيوش الإمبراطورية الرومانية المتدفقة فى طريق عودتها ظافرة فى حربها ضد «طراقيا» تحت قيادة شخصية بغيضة مجردة من القيم الإنسانية لا تخلّف حشماً حلّت إلا الخراب والدمار، فتسوق المزارعين الوادعين أسرى مصقّدين بالأغلال لبيعهم لأثرياء روما . ويتميز من بين الحشد الهائل من الأسرى سبارتاكوس الذى يرفض العبودية مصراً على أن



(لوحة ١٥٢) نائيه سبارتاكوس . ليبيا في دور كراسوس في موكب غطف القبائل الرومانية . مسرح البولشوى بموسكو .

يحيا حراً كما وكُد، في حين تُعرب فريجيّا عن تعلقها بزوحها سبارتاكوس الذى لن تقلل وصمة العبودية التى ألحقها به الرومان من قبحته الإنسانية، كما لن تنقص غيبته من دفء حبها (فقرة ١٧٦ من التسجيل الموسيقى). ويذهل الرومان من روح سبارتاكوس المثوية وقوته البدنية الخارقة. وعندما يمشى موكب العبيد يكون سبارتاكوس وهو مقيّد بأغلال العبودية. وليس الثقائد الروماني كراسوس بإكليله الذهبى الذى يتوّج رأسه. هو بطل المسيرة المظفر فى ذلك اليوم المغيض (لوحة ١٥٢).

ويصطف الأسرى حذو سور روما انتظاراً لبيعهم، وتظهر إيجينا عشيقة كراسوس سائحة من فريجيّا ومن مشاعرها الفياضة نجاء سبارتاكوس. ويجتمع قادة الجيش الروماني للاحتفال بانتصارهم بالتهام الطعام واحتساء الخمر، وتساق فريجيّا إلى كراسوس قائد الجيش بعد أن اشتراها، وتتحرك الغيرة فى قلب إيجينا المغرمة بالشراء والسلطة والخمر والولوغ فى الدماء. ومن بين عناصر الترفيه فى الحفل يدخل



(الوحة ١٥٣) دائية سبارتاكوس: صراع الأسيرين معصوبى الأعين أمام كراسوس. ليبيا فى دور كراسوس وقامبليف فى دور سبارتاكوس وياجودين فى دور المجدل الأخر.

أسيران يتصارعان معصوبى الأعين حتى الموت لأن واحداً منهما سيبقى حياً والآخر سينتهى إلى مصرعه (الوحة ١٥٣). وترفع العصاة فإذا المنتصر هو سبارتاكوس الذى يتحرق لوعة وأسى بعد أن جعلوا منه قاتلاً سنك دم أسير مثله، ويتساءل عن المصير الذى سيقا إليه، حتى إذا عاد إلى زملائه فى معسكرهم انطلق يحرضهم على التمرد ورفض العبودية إلى أن يعودوا إلى أوطانهم ينعمون بالحرية والحياة فى ديارهم وسط أسرهم، فيتحلقون حوله مُقْسِمِينَ بيمين الولاء على التخلّص من العبودية. ولكن كان من غير المألوف أن ينتهى تأثير مشهد من مشاهد الباليه باستدرا دمع المشاهدين، فقد سالت دموعهم انفعالاً وتأثراً بمشاعر الليل التى خيمت على خشبة مسرح البولشوى فى هذا المشهد الإنسانى العظيم.

وفى الفصل الثانى المشتعل على مشاهد^(٨٩٦) ثلاثة أيضاً ينظم الرعاة والمجادلون إلى سبارتاكوس وينادون به قائداً عليهم (الوحة ١٥٤). ويحس سبارتاكوس عظم المسؤولية الملقاة على عاتقه من أجل تحرير ألوف العبيد ويقرر البدء بإنقاذ فريجيا فيزحف على رأس فريق من أنصاره إلى قصر كراسوس



(لوحة ١٥٤) باليه سبارتاكوس . رقصة سبارتاكوس مع أمواته . مسرح البولشوى موسكو .

فيخطف فريجيّا، وتطفئ فرحة اللقاء لحظات (الوحة ١٥٥). ثم ينسحب فريق العبيد من خشبة المسرح ليحلّ محلّه موكب الأشراف المدعوين إلى الوليمة في قصر كراسوس حيث يدور صراع خفى بين كراسوس الذى يطمح إلى إخضاع العالم بالقوة وبين إيجينا التى تحاول إخضاع كراسوس بالخدايع والغدر، لكن مباحج الحفل تتوقف فجأة ويلوذ المدعوون بالفرار طلباً للنجاة بعد أن طرّق جنود سبارتاكوس قصر كراسوس. ويزداد سبارتاكوس إيماناً بحتمية النصر وهو يرى قادة روعا يفرون مذعورين أمام الثوار، مؤمناً أن قدراتهم القتالية لا تتجلى إلا مع المستضعفين. ويقبض جنود سبارتاكوس على القائد الرومانى كراسوس معترمين قتله، لكن سبارتاكوس ينحى عن نصلات سيوفهم مقترحاً عليه اقتداء نفسه بالأسلوب نفسه الذى كان يفرضه على الأسرى أى بالمبارزة حتى يقضى أحدهما على الآخر. ويتراجعه قائد الثوار مع قائد الغزاة دون عنصابات على العيون فإذا سبارتاكوس يتمكن من كراسوس، لكنه يستنكف أن يغمد فيه سيفه إزاء توّسلاته الذليلة فيدفعه جانباً بعد أن أفقده أمام الجميع خيلاه مستهزئاً بصلفه.

وفى الفصل الثالث المكون من مشهدين^(٨٩٧) يعود الغزاة إلى التآمر والغدر ومحاولة الضرب فى الغلام إذ يجمع كراسوس الصغوف وتوّجج إيجينا الحقد فى القلوب وقد مزقتها مشاعرها المتباينة بين

الرغبة فى النصر والخوف على عشيقها من القتل بأيدى الثوار . ويلتقى سبارتاكوس أعرانه لوضع خطة اعتراض زحف الفيالق الرومانية نحوهم ، ويختلف رأيه مع البعض ، فإذا الهوا جس تساوره حين يلمس تردد بعض ضعاف النفوس ويترأى له شبح الهزيمة مع الشقاق لكنه لا يتراجع مؤمناً أن الاستشهاد فى ساحة القتال أشرف من حياة العبودية . وفى الفصل الرابع الأخير (٨٩٨) يسقط ضعاف النفوس فى شرك الغدر والغواية الذى نصبه لهم إيجينا لتستعيد حب كراسوس فتبدو وبصحبتها الغايات وكؤوس الشراب . ويتقدم كراسوس لاغتيا ل سبارتاكوس الذى أهداه الحياة فى المبارزة منذ ساعات فحسب . وتطوق فيالق كراسوس فلول سبارتاكوس القليلة ، وتبدأ معركة غير متكافئة يُقتل فيها سبارتاكوس لتبكى فيه البشرية أول بطل فى تاريخها ثار فى وجه العبودية وسقط دفاعاً عن حرية الإنسان بأيدى أعداء الحرية الذين يرفعون جسد سبارتاكوس عالياً فوق أسنة الرماح فى مشهد لا مثيل له فى تاريخ فن الباليه .

ويخلو شاطئ البحر حيث قُتل سبارتاكوس ونفطى سحابة داكنة وجه القمر فتخفق شعاعه الفضى ، وتعثر فريجيا الحزينة على جسد سبارتاكوس لتفطيه بردائها الحريرى ، وتبكيه فى مرثية إيقاعية (لوحة ١٥٥) باليه سبارتاكوس . لفاء العاشقين فاسيليف فى دور سبارتاكوس وماكبوفافى دور فريجيا . مسرح البولشوى موسكو





(لوحة ١٥٦) باليه سبارتاكوس . قاميليف فى دور سبارتاكوس وقد رفعت حراب الجند الرومان مقتولا . الفصل الثالث . مسرح البولشوى بموسكو .

رائعة ، وينضم إليها فريق من الراقصات الباكيات فى قداس صلاة ، وتنحسر السحابة عن وجه القمر ليُشرق أمل الحرية وكرامة الإنسان من جديد (لوحة ١٥٦) .

لقد وفق خاتشاتوريان فى صياغة موضوع سبارتاكوس صياغة فنية حولته إلى عمل مسرحى موسيقى ملتهب متنوع النبرات تتعاقب فيه الواقعية مع أنماط درامية عديدة . وصاغ خاتشاتوريان موسيقى باليه «سبارتاكوس» صياغة عصرية تعبّر عن فهم عميق للأنماط المسرحية الموسيقية المعاصرة ، وكما أضفى على كل شخصية من شخصيات الباليه الرئيسية سماتها الموسيقية الخاصة المعبرة عنها صاغ إلى جانب

ذلك صوراً موسيقية ذات حفة جماعية عامة، مثل تصويره عبيد روما الأرقاء بإجادة منقطعة النظر.
ومع أننا نلمس اللغة العصرية فى موسيقى الباليه فإننا نشعر بين ثناياها ملامح الشخصيات الرومانية
التي تضمنتها دون أن تنطوى على أية عناصر موسيقية إيطالية، ذلك أن الموسيقى المعروفة الآن منبئة
الصلة بموسيقى العصور الرومانية القديمة التي لم يصلنا منها أى أثر كان يمكن لخانشاتوريان أن يُعيد منه.
لقد أضاف خانشاتوريان إلى التراث الموسيقى العالمى عملاً خالداً يعبر بلغة عصرية قوية التأثير عن
موضوع ينبض برغم انبثاقه من أعماق التاريخ بدفء يجعلنا نحس وكأنه من الأحداث اليومية المعاصرة
(الوحة ١٥٧).

(الوحة ١٥٧) باليه سبارتاكوس. تفصيل من رفصة سبارتاكوس. مسرح البولشوى بموسكو.



غير أننى وقد شهدت باليه سبارتاكوس مرتين، أولاهما سنة ١٩٦٠ من إخراج مويشف بمرح كيروف فى لنجراد وثانيها سنة ١٩٧٠ بمرح البولشوى بموسكو من إخراج جريجوروفتش الذى نهض بتعديل ليبرتو الباليه وتقسيم فصوله، فضلا عما أدخله خاتشاتوريان من تجديدات إيقاعية عصرية على رقصة الباكناال المعربة، فقد أفصحت فى حديثى مع المؤلف الكبير خاتشاتوريان عن تخوفى من مثل هذا الاتجاه العصرى المظلم بلامح الموزيكهول والذى قد يخلّ فى نظرى بأصالة ما تفيض به موسيقى هذا الباليه، وما دفعنى إلى هذا إلا الإعزاز الذى أكنّه لباليه سبارتاكوس رقصاً وموسيقى، وما تهدف إليه من رسالة إنسانية نبيلة.

وقد حرص مصمّم الرقصات الفنان جريجوروفتش^(٨٩) على إبراز المعانى العصرية للأحداث التاريخية كى يصل بها إلى الأعماق الإنسانية محرّكاً مشاعر النظارة تجاه قضية تمثل أخطر القضايا البشرية. ولهذا لم ينهج جريجوروفتش نهجاً واقعياً فى عرض هذه الأحداث، متخطياً الشكل الخارجى لوقائع التاريخ نافذاً إلى جوهرها مبرزاً هدفها الإنسانى، فجاء هذا الباليه تجسداً فنياً للقيم الإنسانية التى دارت حولها أحداث التاريخ مستهدفة العصف بالطغيان والقهر والاستبداد. وقد دفع هذا المفهوم بجريجوروفتش إلى استحداث مبادئ جديدة فى فن تصميم الرقصات وتطوير قواعده القديمة خالفاً بذلك معادلا رائعا للموسيقى خاتشاتوريان المتميزة بفنانيتهما السّلة ورفعة ألحانها الرومانسية العذبة وتآلف أنغامها ولوحة ألوانها الثرية حيث تتعاقب الأحداث المرحّة والحزينة وتتصارع الأنماط التاريخية والدرامية وتأخذ القيم الرفيعة شكل الملاحم الكبرى، وتأسر الموسيقى الساحرة خيال المستمعين متروغلة فى وجدانهم ومشاعرهم. وما من شك فى أن هذه السمات كلها تتطلب من قادة الأوركسترا القدرة على التعبير عن الواقع الدرامى وعن التوتر الانفعالى وعن الصراعات العميقة وعن رهبة روما وعن بطولة المجالدين وعن وحشية كراسوس وعن نبل سبارتاكوس الشجاع وعن انحطاط دوافع كراسوس وإيجينا وعن شاعرية الرابطة بين سبارتاكوس وفريجيا. ذلك أن حيوية هذا الباليه تندفق من خلال هذا التباين الذى يحمل أكبر قدر من عمق الصراع الدرامى، ومن خلال ما تشيعه موسيقى خاتشاتوريان من تعاطف وجدانى مع قوى الخير ونبل العواطف والبطولة، ومن نفور من قوى الشر والخمّة والعدوان.

ولقد أتاح التزام خاتشاتوريان بقوانين الإيقاع التى يفرضها رقص الباليه الفرصة أمام جريجوروفتش للتعبير عن أحداث هذا العرض المتباينة، وتحديد تصميمات رقصاته، واستخدام وسائل الرقص الكلاسيكى باشتقاق حركات تمثيلها ضرورات الرقص لا يعنيه أن تكون طبيعية أو تقليدية بقدر ما يعنيه التعبير عن مقصده الفنى، مؤكداً بذلك الاتجاه المتنادى بأن الحركة الطبيعية ليست هى حتماً الحركة الصحيحة. وينبنى العرض الدرامى الراقص فى هذا الباليه على منطق دقيق فى فصوله الموسيقية الثلاثة



(لوحة ١٥٨) باليه سياتاكوس . أكبحوف في دور كراسوس . مسرح البولشوى بموسكو .

التي يشتمل كل منها على أربع لوحات وثلاث مناجيات فردية، تؤدي كل مناجاة دور الربط بين المشهد وما يليه وفقا للنهج الدرامي نفسه الذي اتبعه خاتشاتوريان في بناءه الموسيقى .

وعلى حين خُصّص المشهدان الأول والثالث من الفصل الأول لكراسوس (لوحة ١٥٨)، خُصّص المشهدان الثاني والرابع لسياتاكوس . وبينما يصور المشهد الأول الغزاة الرومان في نشوة الزهو بالنصر، يصورهم المشهد الثالث سكارى ثملين أفقدتهم الخمر اتزانهم وكبرياءهم . وفي حين يبدو الأسرى في المشهد الثاني منهكين متهاكين إذا هم في المشهد الرابع يتفجرون قوة واعتدادا بالنفس استعدادا لخوض معركة التحرير الضارية، وعلى هذا النحو تتوالى المشاهد في تباین ملحوظ . وقد أخرج جريجوروفيتش موكب كراسوس قائد الجيوش الرومانية [الذي يُستهل به الباليه] في صورة عامة ترمز بوضوح إلى فكرة الغزو . فلا يتخذ كراسوس وجنوده صورة المحاربين العائدين من المعركة متصهرين، بل صورة الغزاة الذين يجتاحون الأوطان ويقمعون حركات التحرر التي تنهض بها الشعوب المقهورة . كما يتخذ الرقص

معنى عاماً ورمزياً فى آن، فإذا هو يندّد بطلاقة بوحشية الاستبداد العسكرى عامة ويشير الشاعر ضد
الطفيان، فى حين تأخذ مشاهد سوق الرقيق ومشاهد الحياة اليومية شكل رقصات متنوعة تروحية.

وقد صمّم جريجوروفيتش جميع مشاهد عرضه وفقاً لهذا المبدأ، فهو لا يقدم على سبيل المثال
رقصة وسط حفل فى معسكر للجند، بل هو يعرض حفل المعسكر ذاته داخل الرقصة نفسها. كما طور
الرقصات الحربية تطويراً جذرياً الأمر الذى جعله أول مخرج يمهّد الطريق من خلال باليه سبارتاكوس
أمام لون جديد من الرقص يعدّ ثورة فى هذا الميدان. ولم يقتصر تجديد جريجوروفيتش على الوسائل
الظاهريّة للمعرض أو الفقرات الإيمائية المسرحية بل تعداه إلى المسّ بهيكل الرقص الكلاسيكى ذاته فى
أرفع أشكاله وأسمى مستوياته، فإذا هو يجعل من حركات أجساد الراقصين سيّفاً تتبارز وتلاحم، وإذا
هو يطلق على إحدى تجاربه «عرض للراقصين المنفردين مع مجموعة الباليه» وهو عنوان يكشف عن
نظرته للباليه بوصفه سيمفونية موسيقية حين صاغ عنوان الباليه على غرار العناوين الموسيقية
للسيمفونيات والكونشيرتات، مثل كونشيرتو للبيانو والأوركسترا أو كونشيرتو لألّى كمان
وللأوركسترا. وتكشف هذه الصياغة الصريحة بوضوح عن مفهوم أستاذ الباليه لفن الرقص، فإذا هو
يجعل الصراع بين سبارتاكوس وكراسوس تجسّداً للصدام بين عالَمين متكاملين متعارضين هما عالما
فريجيا وإيجينا، فيرقص كلٌّ من البطلين منفرداً ومع المجموعة. كذلك لا يمكن الفصل بين الطابع
التشكيلى لكل من البطلين وبين فريقه، بصورة كراسوس الفنية لا تكتمل إلا برقص القادة والجنود
الرومان، كما أن صورة سبارتاكوس تنبثق من رقص المصارعين الأرقاء والرعاة، فى حين تقوم الغانيات
بتدعيم صورة إيجينا والإماء بتدعيم صورة فريجيا. وتضفى مشاهد المناجاة الفردية معانى جوهرية على
صور الأبطال كما ينطوى كل مشهد منها على فكرة بذاتها كالضيق بالعبودية والتوق إلى الحرية فى
الفصل الأول، وانخراط القائد فى التفكير والتأمل وثم ظفّره بالنصر فى الفصل الثانى، وتوقّع المأساة فى
الفصل الثالث. ويظهر سبارتاكوس فى مشاهد التجمعات بمظهر القائد الجسور وهو يصدر أوامره
العسكرية السديدة لجنوده، متحلياً بالسمات الإنسانية الرفيعة حين يعرب لفريجيا عن عواطفه وأشواقه،
على حين يمثل كراسوس نقيض سبارتاكوس، فينما يتجلى الاعتداد بالنفس فى رقصات سبارتاكوس
الحرية العنيفة ذات الودّات المتدفقة وكذلك فى رقصاته الهادئة أو الشائرة، يظهر كراسوس فى دور
الطاغية المنحلّ الذى لا يقف طموحه عند حد. وتنجلى فى صفات إيجينا الغانية الغادرة وفريجيا
العاشقة الخائنة أبعاداً متباينة فى أسلوب كل منهما وكذا فى الصراع الناشب بينهما من الوجهة التشكيلية
المرتبطة بالتعبير الجسدى فى تصميم الرقصات. وقد عبّر جريجوروفيتش بعمق جلىّ عن ثورة المجالدين

الأرقاء بإسباغ أهمية وفاعلية على رقصات الرجال لم تسنح لهم فى أى بالية سابق . وإذا كانت الرقصات التى تؤديها النساء قد لعبت الدور الأكبر فى باليهات العصور الماضية وخاصة فى البالية الرومانسى ، فقد ساوى البالية الروسى الواقعى بين الأدوار التى تؤديها رقصات الرجال والأدوار التى تؤديها الراقصات ، فإذا السنوات الأخيرة تشهد تزايداً فى الرقصات التى يؤديها الرجال ، وهو الأمر الذى تأكد بصورة أشد وضوحاً فى بالية سبارتاكوس حيث تلعب الرقصات التى يؤديها الرجال دوراً درامياً ملحوظاً .

ويتم الديكور الذى شاهدته بمسرح البولشوى بالبساطة الشديدة إلى جانب الخشونة التى تهيم المناخ الوجدانى للفصل : قوسانٌ من حجارة رمادية يوحيان باليلكى يشغلان جانباً كبيراً من خشبة المسرح ، ويُسهمان فى إضفاء محة جمالية على كل مشهد من المشاهد ، كما يفسحان المجال لتغيير المشاهد المتتالية ، وحين تسدل الستار يظنان باقيين ليمثلا الخلفية التى يظهر أمامها راقصان بتناجيان . وتعتمد اللوحات المصورة على رمزية التعبير فتقوم على ألوان رئيسية ثلاثة هى الأبيض والأسود والرمادى ، وعلى لونين فرعيين هما الأصفر والأحمر للإيحاء بتلاحم الذهب البراق الرامز لاستبداد الطغاة مع حرارة الدماء التى تنزفها الشعوب الثائرة . كما جاءت ثياب الشخصيات الرئيسية خليطاً من الألوان نفسها المستخدمة فى الديكور لتكون بمثابة لوحات متحركة تنبض حيوية وتراجع على أنغام الموسيقى مشاركة الديكور دوره فى إشاعة التأثير العام . ومن الطبيعى أن ينشأ بعض التعارض بين العناصر الأساسية اللازمة للتعبير عن بعض المعانى وبين الإيحاء بالعصر الذى وقعت فيه الأحداث ، مما جعل المخرج لا يعنى باختيار الأزياء وجزئيات الديكور بحيث تحدد عصر الأحداث وأمكنة وقوعها ، إذ كانت تواجهه ضرورة ملاءمة الثياب لمقتضيات الرقص إبرازاً لحركات الراقصين ، فإذا هو يعرض الرومان فى مشهد قصر كراسوس [المشهد الثالث من الفصل الثانى] بأزياء مسرحية لا تمت إلى التاريخ بصلة تميزت باللونين الذهبى والرمادى ذوى البريق الخاطف لأصحاب النفوذ والجاه وزهو الطغاة .

لقد حقق جريجور ووتش بهذا الإنجاز الباهر سبقاً على غيره من المخرجين فى القدرة على تفسير روح موسيقى خاتشاتوريان وإدراك كنهها وجوهرها . وإذا كان قد أدخل العديد من التعديل مثل تغيير بعض الأيقاعات الموسيقية وتجزئة بعض فقراتها بموافقة خاتشاتوريان ، فإنه أعاد صياغة بعض الأجزاء الموسيقية بجسارة بالغة دون موافقة ودون أن تخدش جمال إبداع خاتشاتوريان ، بل هى على العكس قد أكتبت مقاصده الأساسية أبعاداً جديدة . والحق إن ظهور هذا العمل الفنى المشترك على النحو الذى جاء عليه ظهر به إنما هو تحقيق للمبدأ الذى طالما نادى به الفنان سيرج ليفار ؛ وهو ضرورة تنازل كل فنان من الفنانين المشاركين فى عمل فنى واحد عن قسط من الحرية لزملائه لتعديل ما يرون فيه مصلحة العمل الإبداعي ككل .

شوستاكوفتش

فاز شوستاكوفتش عام ١٩٢٣ فى مسابقة الكونسيرفاتوار لأدائه صوناتة بيتهوفن للبيانو [عمل رقم ١٠٦]، وبعد عامين تخرج فى الكونسيرفاتوار مؤلفاً موسيقياً. ولم تكف تُعزف له سيمفونيته الأولى [عمل رقم ١٠] حتى أثارت اهتمام العالم أجمع، وقام توسكانيني أشهر قادة الأوركسترا وقتها بعزفها أول مرة خارج روسيا. وقد هب هذا النجاح لشوستاكوفتش أن يمضى فى تجرته بإدخال اللغة العصرية فى الموسيقى الروسية (لوحة ١٥٩).

وكتب نسييف مقالاً بمجلة «الموسيقى السوفيتية» عام ١٩٥٦ حذّده فى السمات الرئيسية لأسلوب أعماله المبكرة أثناء سنى دراسته، حتى يصعب على المرء أن يصدق أن صبيّاً فى الخامسة عشرة من عمره هو الذى ألّف «التالية» التى كتبها لآلثى بيانو وأهداها لأبيه. وكان قد توفى لثوّه -تضمنت أجزاء فخمة حزينة تشبه أسلوب باخ فى تحريكه للأشجان بموسيقاه للأورغن إلى جانب ميله للتأثيرات الهارمونية غير المألوفة. كما أثبت أن صياغة شوستاكوفتش لقصة كرييلوف الخرافية (مصنّف رقم ٤ عام ١٩٢٤) تكشف عن موهبة فى التصوير الموسيقى وعما يتمتع به من مرونة فى صياغة أجزاء الإلقاء وفى إبراز بعض السمات المسرحية المدعومة بفكر حاد وسخرية لاذعة.

ولم تكن سيمفونية شوستاكوفتش الأولى إلا ثمرة محاولات وأبحاث موسيقية مضنية استغرقت خمسة أعوام احتشدت بتصميمه على إثبات أصائه وعدم نقله عن الآخرين كما هو مألوف بالنسبة (لوحة ١٥٩) شوستاكوفتش.



للمؤلفين الشباب. على أن هذه السيمفونية لم تتضمن بالنسبة لزمانها إلا قدراً هيناً من الابتكارات المعاصرة، ذلك أن شونيرج كان قد كتب موسيقى «بطرس المتقلب» عام ١٩١٢، كما كتب سترافسكى «حكاية الجندي» عام ١٩١٨، وكانت قد مضت عشر سنوات على ظهور مقطوعة بروكوفيف «سخرية» كما كان هندية قد ألّف مصنفه الأربعين، على حين كانت شهرة ألبان بيرج قد طوّفت بغرب أوروبا وأمريكا، وكان «ألويس هابا» ينادى باستخدام رُبّع البُعد الموسيقى وخمسه وسُدسه، كما كانت «اللامقامية» قد توقفت عن أن تكون الأسلوب المعصرى السائد. ومن هنا لم تنطو سيمفونية شوستاكوفيتش على أية مبتكرات جديدة في أسلوبها تجعل منها خطوة إلى الأمام أكثر مما كانت عليه هذه المؤلفات كلها. كما لم يتعد خيال مؤلفها أولئك المؤلفين جميعاً، فجاءت سيمفونته على شاكلة أعمالهم وليس أكثر منها تقدماً أو عصريّة؛ وقد اشتملت على ملامح موسيقى الماضى القريب فى روسيا وغرب أوروبا الزاخرة بالصور المنتزعة من المرحيات الإيطالية الهزلية ذات الحطة المرحية المكتوبة وشخصيات الملهاة المرحلة^(١٠٠) والمهزجين الذين ظهروا فى باليات فوكين وسترافسكى، كما تقطع حدة ميلوديتها ساراتها وهى تتراحم فى توابك بديع حتى إن بدت متناقضة، لاجتماع موسيقى الحركة الثانية وعلى وجه التحديد فى الجزء الراقص العاصف حيث يبرز اللحن الذى يعزفه البيانو أول الأمر ثم الفاجوت من بعده بدورانه حول نفسه طوال الوقت متعانقاً مع لحن روسى ذى خط غنائى جميل (فقرة ١٧٧ أ من التسجيل الموسيقى).

وتنفجر روح الشباب المرحّة العابثة الساخرة فى الحركة الثالثة من الموسيقى وتشبع فيها أنفاس المأساة (فقرة ١٧٧ ب من تسجيل الموسيقى)، ومن جهة أخرى تومض بها نبضات متألقة نوحى بالاقتراب من الخاتمة السعيدة (فقرة ١٧٧ ج من التسجيل الموسيقى). يقول شوستاكوفيتش عن هذه السيمفونية: «إنها محاولة لتقديم مضمون موسيقى عميق، وإذا لم تُصنّف هذه السيمفونية ضمن أعمالى الناضجة، فإن قيمتها تنحصر فى كونها تفسر رغبتى الصادقة فى الكشف عن صورة الحياة الواقعية»^(١٠١).

وقدّم شوستاكوفيتش بين عام ١٩٣٠ و ١٩٣١ أوبراه الثانية «ليدى ماكبث من متسك» التى تعدّ بالقياس إلى أوبراه الأولى «الألف» عملاً مسرحياً متشعباً من حيث موسيقاها التراجيدية، وقد أصابت نجاحاً كبيراً حين أخرجت لأول مرة بليتنجراد فى يناير ١٩٣٤ حيث استمرت تُعرض على مدى عامين كاملين، ثم ما لبثت أن عرضت فى نيويورك وكليفلاند وأمريكا ولندن وبراج وزيورخ وغيرها من بلاد أوروبا. وقد أخذ شوستاكوفيتش نصوصها عن قصة كتبها نيكولاى ليسكوف تروى قصة كاترينا الفتاة

• Commedia dell' arte عمادها هو الارتجال أثناء التمثيل لا النص المدوّن، وكان كل ممثل يكرّس حياته لإحادة تمثيل إحدى الشخصيات النمطية التى يؤدّيها على الدوام. وهى تمثّل فى مجموعها قطاعاً من المجتمع المعاصر وتتناقش تطلّقى الضوء على العديد من ألوان الضعف البشرى والتناقضات الصارخة فى حياة الإنسان (م. م. م. ث.).

الفقيرة التي تزوجت من تاجر ثرى بالريف واستلمت لرتابة الحياة التي تعيشها حية منزل زوجها دون أن تنعم حتى بالأمومة، إلى أن وقعت فى غرام أحد كسبة متجر زوجها، وتدفعها رغبته الجارفة فى الخلاص من حياتها التعبة إلى ارتكاب سلسلة من الجرائم البشعة، بادئة بدس السم لحميها، ثم قتل زوجها ووراثه أمواله الطائلة لتعيش بقية حياتها مع عشيقها سيرجيه، غير أنه سرعان ما يأتى اليوم الذى تكشف فيه معالم جرائمها فتقضى المحكمة بغيها فى وعشيقها إلى سبيريا مدى الحياة. وخلال الطريق الطويل إلى سبيريا ينصرف سيرجيه عن كاترينا ويأخذ فى مغازلة سجين أخرى هى سونيا العاهرة، فيتملك اليأس كاترينا وتتهدد بقتل سيرجيه فى الماء ثم تلقى بنفسها ورامها، وكانت هذه أول مرة يتناول فيها شوستاكوفيتش مأساة من صميم الحياة الروسية. وبعد عامين كاملين من عرضها المنصل شتت عليها صحيفة «برافدا» الناطقة بلسان الحكومة هجوماً عاصفاً واصفة إياها بأنها خليط مشوش لا يتضمن موسيقى ذات كيان أصيل فأوقف عرضها، وقدم شوستاكوفيتش اعتذاره متقبلاً النقد برحابة صدر وواعداً بتصحيح أسلوبه. وقد ذهب المؤرخ السوفيتى راينوفيتش إلى أن هذا المقال النقدي الذى نُشر بصحيفة البرافدا قد لعب دوراً كبيراً لا فى تحديد طريق تطور أسلوب شوستاكوفيتش وحده وإنما فى طريق تطور الموسيقى السوفيتية بأسرها أيضاً. وقد انصب النقد الموجّه إلى شوستاكوفيتش على انتهاجه لغة عصرية تبر على نهج الأسلوب الموسيقى فى الدول البرجوازية. وإذا كان شوستاكوفيتش قد تقبل النقد ووعد بتصحيح أسلوبه فإنه فى واقع الأمر لم يتجنب العصرية فى سيمفونياته الخامسة والسابعة حتى الثالثة عشرة الأخيرة عام (١٩٦٢)، بل إن قرار عام ١٩٤٨ الذى وجّه إليه اللوم لإخفاقه فى تصحيح أسلوبه لم يغير من الأمر شيئاً، فمثل شوستاكوفيتش الاتحاد السوفيتى فى مؤتمر السلام العالمى بنيويورك عام ١٩٤٩، وبقيت اللغة العصرية أبرز سمات أسلوبه فى جميع مؤلفاته.

وفى عام ١٩٦٢ عُزفت سيمفونيته الرابعة التى كان قد سحبها مع أوبرا «ليدى ماكبت» على أثر مقال صحيفة البرافدا أيضاً، ثم أعيد عرض أوبرا «ليدى ماكبت» بعد تغيير اسمها إلى اسم بطلتها «كاترينا إسماعيلوفا»، وذلك بعد صدور قرار اللجنة المركزية للحزب الشيوعى فى ٢٨ مايو ١٩٥٨ بإعادة تفسير قرار عام ١٩٤٨ على النحو الذى يعيد تقييم أعمال شوستاكوفيتش ويرد اعتبارها. والجدير بالذكر أن ثلاثة من سيمفونياته قد حققت شهرة عالمية واسعة وهى الأولى والخامسة والسابعة.

وتتناول السيمفونية الخامسة تحول المثقف الروسى عن تقاليد الفكر القديم الذى نشأ فيه إلى الفكر السوفيتى الجديد، ومن الرومانسية فى عالم الموسيقى إلى الواقعية، كما تصوّر السيمفونية حدة الصراع الدائر فى وجدان المثقف خلال عملية التحول. ولعل شوستاكوفيتش قد استوحى فكرة هذه السيمفونية من المعركة الدائرة فى وجدانه هو الذاتى.

أما سيمفونيته السابعة فقد تفجّرت فى أعماقه خلال تواجده بمدينة لينتجراد أثناء حصار الألمان لها فى الحرب العالمية الثانية، وما لبث أن سماها «سيمفونية لينتجراد» فجاءت ذات برنامج تصويرى ونبضات حماسية دفعت الروس إلى مقارنتها بشد المارشيز الفرنسى الذى تم تأليفه فى ظروف مشابهة. وتمثل السيمفونية من ناحية البرنامج التصويرى عالمين: عالم السلام الذى كان الروس يتمتعون فى ظلّه بالحياة الرادعة قبل الهجوم الغادر الذى شتته عليهم فجأة جحافل النازى، وعالم الحرب وما جرّه عليهم من ويلات ودمار، وتنتهى السيمفونية بإعلاء شأن النصر. وتبدأ الحركة الأولى بمقدمة هادئة تصور الحياة اليومية الهانئة التى كان يتمتع بها أهل لينتجراد، يتلوها مارش يبدأ بالفلوت المفردة تصحبها الطبلبة العسكرية فى أداء خافت مع إيقاع متكرر الصورة من الطبلبة يصوّر زحف جحافل الألمان صوب مدينة لينتجراد. ومع اقترابهم يزداد العزف شدة وصخباً بدخول آلات أخرى رويداً رويداً. ويستمر الإيقاع مصاحباً لخطوات المارش، وتنضم إلى الطبلبة العسكرية طبول أخرى تبلغ ذروة الشدة والعنف تصويراً لمحاولة النازى انتحار المدينة المنيعه، وهو ما تعبّر عنه الموسيقى من خلال المصادمات الهارمونية العنيفة. ومن بعدها تنحسر شدة الموسيقى كما تنحى الآلات الواحدة بعد الأخرى حتى تعود إلى لحن الفلوت كما هى الحال فى البداية، وذلك إيذاناً بانحسار الهجوم النازى وفشله (فقرة ١٧٨ من التسجيل الموسيقى).

ألمانيا فى القرن العشرين

ريتشارد شتراوس

مضى ريتشارد شتراوس - بعد لىت وبرايز - فى تطوير نموذج القصيدة السيمفونية وتوسيع رقعة الأوركسترا الفاجزى. وقد كتب عدة قصائد أشهرها «هكذا تحدث زرادشت» (١٨٩٦) و«من إيطاليا» (١٨٨٧) و«دون كيشوت» (١٨٩٧) و«الموت والتجلى» (١٨٨٩) و«تيل المهزار» (١٨٩٥) و«السيمفونية المنزلية» (١٩٠٣) و«سيمفونية الألب» (١٩١٥) و«دون جوان» (١٨٨٨) و«حياة بطل»، كتبها جميعاً قبل الحرب العالمية الثانية. وفى عام ١٩٤٤ عندما أوشكت الحرب على الانتهاء كتب قصيدة «التحوك» التى تنبأ فيها بنهاية الرايخ الثالث (لوحة ١٦٠). كذلك كتب بعض الأوبرات التى اشتهر من بينها «سالومى» (١٩٠٥) و«فارس الورد» (١٩١١) والى تبض موسيقاها بالرومانسية الفاجزىة برغم ما قيل عن واقعية مقاصدها المسرحية.

والى جانب نشاطه الكبير كمؤلف موسيقى كان قائداً بارزاً للأوركسترا وصاحب مدرسة فى هذا المجال شأنه فى ذلك شأن جوستاف مالر، وهو ما ساعده على الكتابة الأوركستراية لا نظرياً فحسب بل عملياً ومن وجهة نظر قائد الأوركسترا المحكّ. عل أن براعته الشخصية قد تجلّت فى كتابته

(لوحة ١٦٠) ريتشارد شتراوس .



الأوركسترا البية وخاصة فى قصيدة «حياة بطل»
(١٨٩٨) التى أعلى فيها من شأن ذاته وخلع صفة
البطولة على أعماله السابقة ساخرًا من نقاده فى
قسم منها سماء «الخصوم». وبلغ تصويره
الموسيقى فيها حدود الروعة، وأوحى فيها
الأوركسترا بشاعرية أسرة بفضل التقابل بين
الوترات وآلات النفخ الذى يأخذ بالباب
المتعمين .

وتستهل موسيقى القصيدة بلحن قوى يمثل
البطولة يؤديه ثمانية عازفين على الكورنو مع
مجموعة التشيللو، ويعد نموذجاً لبراعة الاستهلال

الموسيقى، وتؤدى مختلف مجموعات الأوركسترا بالتناوب هذا اللحن الذى لا يلبث أن ينضم إليه لحن
آخر يصور البطل مختالاً بقوته (فقرة ١٧٩ من التسجيل الموسيقى). وتشكل من اللحنين قسم موسيقى
كامل، يتلوه القسم الثانى «خصوم البطل» الذين يبدون فى صورة زمرة شريرة تمثلهم أنغام صارخة من
آلات الفلوت والفلوت الصغيرة متنافرة مع الباق الموسيقى صورةً ومغزى وقريبة الشبه فى صورتها
المادية من صور شياطين برليوز وسحرته فى سيمفونيه الخيالية، وإن اختلفت الصورتان باختلاف سياق
كل منهما، فينما تبدو صورة سحرية برليوز كالحلم الذى يظهر ضمن السياق ظهور الرؤى فى وجدان
النائم، تقطع صورة شياطين شتراوس - وهم النقاد الذين سخر منهم وحقّروهم - سياق الموسيقى البطولية
بجزء هزلى يطلّ فجأة دون تمهيد سابق .

ويمثل الجزء الذى تعزفه الفيلوبل المنفردة «غرام البطل» الذى شاء أن يصور فيه جمال محبوبته فإذا
هو يفرط فى تجميلها بالمساحيق والأصباغ حتى بدت فجّة الذوق، حيث تعزف الفيلوبل المنفردة ما يشبه
«كادينسا» الكونشرتو - التى تُبرز المهارة الفنية فحسب - دون لحن يصور العواطف الجياشة إلا فى لحظات
قليلة نادرة، ومع ذلك لا تخلو الموسيقى من الغنائية التى يؤديها الأوركسترا فيما بعد .

• Cadenza مقطوعة موسيقية فردية غنائية أو آلية قد يكون لها طابع التقاسيم improvisation، كما قد يكون لها طابع الإيماء
بنوال الدفقات الموسيقية، وبخاصة فى كونشرتو الآلة المنفردة والأوركسترا. وقد يضع هذه التقاسيم المؤلف الموسيقى، كما قد
يضعها العازف نفسه [م.م.م.ت.].

ثم تبدأ موسيقى «المعركة» تصور حياة البطل الفنية وأعماله وقت السلم، حيث يستعرض بمهارة وإيجاز قصائده الموسيقية «دون جوان» و«دون كيشوت» وأغنية «حلم ساعة الغروب»، وتتجلى براعة شتراوس فى حياكتها ضمن موسيقى «حياة بطل»، ثم فى إقامة تفاعلات غريبة منها فى صورة معركة حرية تتصارع فيها الألحان فتبرز ثم تتفتت وتتبدد فى زحمة الضجة الصاخبة التى يثيرها الأوركسترا بأبواقه وطبوله وترياته وآلاته الخشبية الهوائية. وعلى المعركة أجمل قسم فى القصيد السيمفونى الذى ينطوى على التأملات العميقة والتوزيعات الغنائية البراقة التى تستولى على المشاعر. ويتألق فى قسم التلخيص الختامى جمال الحوار بين القيوليه المنفردة والكورنو المنفرد فى حديث غنائي بديع يختم به القصيد السيمفونى (فقرة ١٧٩ ب من التسجيل الموسيقى).

بول هنديميت

ومع احتشاد الربع الأول من القرن العشرين بالتجارب الجديدة بحثاً عن أسلوب عصري أو تطويراً للأساليب القديمة، ومع ازدهام هذه الفترة بمخالفة التجديد العصري من أمثال ديبوسى وشونبرج (لوحة ١٦١) هنديميت.



(لوحة ١٦٢) ماتياس
جرونشالد: العفراء والملائكة
منبع إيزنهيلم، ١٩٥١م
بكيلار.



وبارتوك وسترافنكي، فقد رأى الموسيقيان الألمانيان پول هنديت وكارل أورف أن الوقت قد حان للتوقف عن التجارب الشيرة في عالم الموسيقى والاكتفاء بتطوير النتائج التي حققتها هذه التجارب التي استمرت ما يتوف على ربع قرن، وهكذا شرعا يدعمان موسيقاهما المعاصرة بإدخال ألحان قديمة في نسجيهما الموسيقي. وقد اتجه هنديت نحو أسلوب عصر النهضة وأسلوب الباروك يستوحى منهما العناية بالأساليب الكونترابنتية، في حين اتجه أورف إلى العصور الوسطى يستوحى منها مصادر أغنياته ومؤلفاته الأوركسترالية.

ويتضح من كتاب هنديت^(٩٠٢) الشهير «عالم المؤلف الموسيقي»^(٩٠٣) (١٩٥٢) ومن أوبرا «المصور ماتياس» (١٩٣٤) التي أحالها إلى سيمفونية بنفس العنوان أنه قد استنّ لنفسه أسلوباً موسيقياً يفرد بالمعاصرة في لفته الميلودية والهارمونية، لكنه يعنى من جهة أخرى بالكتابة الكونترابنتية على نهج أسلوب عصر النهضة وعصر الباروك، مع الالتزام بالقواعد البنائية الكلاسيكية فيما يتعلق بنماذجه الموسيقية (لوحة ١٦١).

وتألف سيمفونية «المصور ماتياس» من ثلاثة أجزاء بنائية وفق النهج الكلاسيكي: الحركة الأولى سريعة - بطيئة - سريعة، وإن بدأت بتصوير بطي، يمهّد للحركة السريعة المصوغة من قالب الصنونة والمسماة «حفل موسيقى للملائكة»، والذي استوحاه هنديت من لوحة المصور الألماني الشهير ماتياس جرونفالد ثلاثية الطيات بهيكل كنية «أيزنهايم»، مستخدماً في موسيقاه لحناً شعبياً قديماً مطلع «يحكى أن ملائكة ثلاثاً كانوا يغنون» (لوحة ١٦٢)، وقد جعل مجموعة الترومبون تعزفه في صورة أداء رصين وقور تميز به هذه الآلة التي اختيرت لذلك في بدء الأمر لعزف موسيقى الأوراتوريو في الكنية^(٩٠٤) (فقرة ١٨٠ من التسجيل الموسيقي). وتصور الحركة الثانية البطيئة المسماة «العذراء الآسية»^(٩٠٥)، وهي الطية الثانية من اللوحة شجن العذراء على موت المسيح كما تخيله ماتياس (فقرة ١٨٠ ب من التسجيل الموسيقي). وتصور الحركة الختامية صمود القديس أنطون أمام الغواية والمغريات وتمكّنه من التغلب عليها (فقرة ١٨٠ ج من التسجيل الموسيقي).

والى جانب نشاطه كمؤلف موسيقى كان هنديت أيضاً تانداً للأوركسترا وإن لم يبرع في هذا المجال، وكان أيضاً من علماء الموسيقى فضلاً عن شهرته كعازف فيولا. وفي الفترة التي كان يشرف فيها على التعليم الموسيقي بجامعة ييل بأمريكا (١٩٤٠ - ١٩٥٣) كان قد صرف جانباً من اهتمامه - مثل سترافنكي أحياناً - بالموسيقى الكلاسيكية إلى جانب عصره. وقد انعكس هذا الاهتمام على بعض مؤلفاته، ففي عام ١٩٤٣ كتب مقطوعة تحولات سيمفونية «لألحان مأخوذة عن كارل ماريافون فيير»

(لوحة ١٦٣) ماتياس جرونفالد. صمود القديس أنطون أمام الغواية.



وهي من أربعة حركات استعار من الحان فيبير الحركات الأولى والثالثة والرابعة، أما الحركة الثانية - وهي أهمها - فهي لحن صيني أصيل أخذه أيضاً عن فيبير الذي كان قد عثر عليه في قاموس جان جاك روسو للموسيقى، ثم استغله في موسيقى تصويرية بعنوان «توراندو». ولهذا السبب نجد هذا اللحن وارداً بموسيقى هندية بهذا العنوان، وقد أجرى عليه تحولات بارعة الصنعة الموسيقية، فبدأ بعرض اللحن في جو صيني مناسب، ويسند هذا العرض إلى آلة القلوت بصحبة آلات إيقاعية توحى بالإطار الصيني هي الأجراس ثم الطبل والكاسات. ويأخذ هذا اللون الموسيقي في النمو بعد أن يُجرى عليه المؤلف التحولات بمختلف الصيغ حتى يصل في منتصف هذا الجزء إلى ما يُشبه موسيقى الجاز من أداء آلات الترمبون والنفير، وذلك على غرار التوزيعات الأوركسترالية البارعة لرايكل المحاكية لنمط الجاز، ولعله أراد بذلك أن يشتت أذان تلاميذه الأمريكيين بالإيقاع الموجل النّير^(٩٠٦) الذي قامت عليه معظم موسيقى الجاز، ثم يعود فيختتم الموسيقى باللحن مثلما استعرضه في البداية بالجو الصيني الأصيل (فقرة ١٨١ من التسجيل الموسيقي).

كارل أورف

أما أسلوب كارل أورف فيتعارض بباطه مع تشعب أساليب فاجنر وريتشارد شتراوس وشونبرج وهدنيت المعاصر له، إذ هو ينفرد بميله للأغاني الشعبية وإلى بعض أغاني القرن التاسع عشر وإلى أغلب العناصر الأساسية لأسلوب الباروك وعصر النهضة فضلاً عن موسيقى العصور الوسطى. وتقوم مقطوعته الشهيرة «كارمينا بورانا» أساساً على مجموعة قصائد غنائية دينوية من أغاني الجوليارد عُثِر عليها بدبر وهبان البندكتيين البافاريين وترجع إلى القرن الثالث عشر. وقد ظفرت بتقدير العالم من المستمعين والنقاد على حد سواء وإن تطاول عليها بعض «نقاد الطليعة». ويتجلى في أسلوبه سماته البسيطة باعتماده أساساً على الإيقاع كوسيلة ناجعة في التعبير الموسيقي، ومن هنا تتكرر الكلمات وفق الصورة الإيقاعية فيما يسمى بالقرار الملحّ في إصرار «أوستينانو». وفي الوقت نفسه يقيم وحدات الإيقاع إلى أصغر حدودها دون الإخلال بالوزن العام مما يضيف على موسيقاه جاذبية ساحرة. وفي الحق إن هذه الوحدات الإيقاعية المتكررة التي تضيف على الإنشاد صورة تشبه إلقاء تعويذات السحر تبرز في جميع أغاني «كارمينا بورانا» مع نهاية كل عبارة. كما أصبحت أيضاً تقليداً أسلوبياً لأورف في مؤلفات أخرى مثل مجموعة أغان للأطفال بعنوان «الموسيقى الشاعرية»^(٩٠٧) وهو تقليد لا يتكرر في الأغاني فحسب وإنما أيضاً في نهايات المقطوعات التي كتبها للآلات ومعظمها آلات إيقاعية.

وقد شغلت أوربا «سرقة القمر» (١٩٣٨) المسرح الأوبرالي في جميع أنحاء ألمانيا أكثر من أية أوبرا أخرى منذ إخراج أوربا «فارس الورد» لستراوس، غير أن الدراسة التفصيلية لكارمينا بورانا تكشف عن أن أسلوب أورف بالرغم من جاذبيته وحسن إعداده لا يتصف على الإطلاق بالابتكار البحث، بل يشترك بعناصره مع كثير من الأساليب الأخرى كأسلوب ديوبسي وسترافسكي وبارتوك وشتراوس

(الوحة ١٦٤) كارل أورف.



وفرائزليهار، ومع ذلك فليس ثمة عمل لكارل أورف قد حقق مثل النجاح الكبير الذى حققته كارمينا بورانا (الوحة ١٦٣). فهو لم يكذبقرأ الأغاني البورانية التى نشرت لأول مرة عام ١٨٤٧ حتى فجّرت فيه منابع الإلهام، فعقد العزم على أن يسبغ عليها من فنه ما يعيد إليها قوة التأثير التى كانت تحظى بها لدى جماهير المستمعين خلال القرن الثانى عشر، ومضى يضع لهذه الأغاني الحاناً تكشف عن أسلوبه المتكرر فى التأليف الموسيقى النابع من دراسته لموسيقى مونتردى الأوبرالية وموسيقى سترافسكى الكلاسيكية الحديثة. وارتقى أورف بالإيقاع إلى أرفع المراتب فى تأليفه الموسيقى بوصفه الوسيط الأمثل بين الغريزة والفكر، وجعل اللحن مساعداً للإيقاع مخالفاً بذلك النهج الفاجرى الذى يجعله مساعداً للهارمونية. وقد اجتزا أورف الهارمونية فى أبسط مظاهرها، فكتب الأدوار الغنائية فى كارمينا بورانا موزعة للإنشاد فى نغم واحد، وتجنّب الخطوط المبلودية والكونترابنطية المواكبة للخطوط اللحنية، وعزّز مجموعة آلات الإيقاع بالأوركسترا على نهج بارتوك وما لحق الموسيقى الحديثة من تطور، وجعلها مساوية للمجموعتين الوترية وآلات النفخ.

وكتب أورف قصائد كارمينا بورانا كأول عمل له فى الموسيقى المسرحية (١٩٣٥-١٩٣٦) على أوزان الأناشيد الكاثوليكية برغم نضوحها بالوثنية الدافقة، وكان هذا حافزاً دفعه إلى صياغة الحانة على غرار ألحان «الترتيل الحر» مع تجريدتها من الوقار شأنها شأن القصائد الشعرية البورانية نفسها. وكان هذا هو نهج شعراء «الجوليارد» يحاكون الأناشيد الكنسية فى صياغتها وأوزانها مع تضمينها سخرية لازعة من الكنيسة وطقوسها كما سبق القول، فإذا أحد المخمورين يشد أغنية «أنا رئيس الدير» بأسلوب ترتلى فى حين تقاطع إنشاده صرخات من الآلات النحاسية وآلات الإيقاع، ثم يتلوه السكارى مرتلين وكأنهم جمهور المصلين بينما ينبض إنشادهم بالتهكم والمرح والمجون. وعلى حين يذهب أورف إلى اقتباس كورال كنسى شهير كما فى أغنية «وجه الربيع الباسم»، يلجأ أحياناً إلى الألحان الشعبية السائدة فى إقليم بافاريا حيث كان يعيش كما فعل فى أغنية «أيها البائع الجائل أعطنى الأصباغ الحمراء».

وفى الحق إن ألحان أورف هى نتاج سلسلة من التأثيرات العديدة حيث يتجلى تأثيره بترافسكى وبرقصات العصور الوسطى الإيطالية والفرنسية وبإيقاعات الفلامنكو الإسبانية وبأوبريتات القرن التاسع عشر. وهو حريص على إبراز المضمون الفكرى للنصوص التى يختارها، والذى يتبلور فى كارمينا بورانا فى الشغف بالحياة ومباهجها وتجنب الجسد ما يتعرض له من آلام. وهو فى سبيل إيضاح هدفه لا يتردد فى استخدام أية وسيلة موسيقية ملائمة لشعره، لا يعنى إن كانت محدثة أو قديمة.

وتشتمل «الأغاني البورانية التى أطلق عليها أورف ساخرا اسم «كائناتا دنيوية» على أجزاء ثلاث يحتويها إطار الضراعة إلى ربّة الحظ. وتبدأ باللقاء بين الإنسان والطبيعة خلال موسم «الربيع»، ثم مباحج الخمر فى «الحانة»، وتنتهى بما يدور فى «ساحات الحب». وقد ترددت نصوصها باللغتين اللاتينية والألمانية القديمة الدارجة، وصيغت أشعار المقدمة الاستهلالية التى يجرى تكرارها بعينها كخاتمة للمقطوعة باللاتينية الدارجة بعنوان «إيه ياربّة الحظ»^(٩٠٨) (فقرة ١٨٢ من التسجيل الموسيقى) وهى بلا ريب من أجمل ما أعدّ من صيغ لمجموعة الكورال.

وقد قصدت أن أقدم ترجمة لقصائد كارمينا بورانا إيماناً منى بأنه لا غناء لمن يستمع إلى موسيقاها من أن يلمّ بالنص الشعرى الذى فجر فى أعماق المؤلف هذه الألحان، إذ يندر أن نجد موسيقى درامية أخرى قد عبّرت عن معانيها بهذا القدر من القوة والوضوح والروعة الذى نجده هنا.

ومع أنى أقدم فى التسجيل الموسيقى المقطوعة الأولى منها وحدها إلا أننى أثرت أن أنقلها إلى العربية كاملة لمن يسعده الحظ بالاستماع إلى موسيقاها كاملة (الوحة ١٢٤ أ).

* فورتونا مليكة الدنيا.

إيه ياربة الحظ

«إيه ياربة الحظ، ما أشبهك بالقمر فى تشكّله،
لا يكاد يكتمل بديراً حتى يَصْفُرُ ثم يَدْرِكُه المحاق.
وقلما يُلْقَى الأريبُ الحياةَ بأسمة، وما أكثر ما يلقاها وهى عابسة.
وما أشدّ سخريتها منه حين نَسَمَ له، وأعنفها به حين تمسّ فى وجهه.
ثم ما أشبهك بالثلج يذوب فى دُرْبِ مائه الفقر والغنى معا.
«إيه ياربة الأقدار المتعالية فى حيرتها،
إنك مثل المجلة الدوّارة تأتين فى دورتك على ما النفس عنه صادقة توجس منه خيفة،
كما تأتين على ما تتعقد عليه الآمال وليس غير سراب،
وتبدلين خُفْيَةً لتألى منى أنا الآخر.
وما أولانى إذ غدوتُ هدفاً لفتروائك أن أكشف عن ظهري لسياطك.
وأراك ياربة الأقدار يا من يملك العافية والفرة، تسلّدين نحوى حراكك، وأنا الضعيف الذى لا حول له ولا قوة.
ألا فلترك الجميع دون إبطاء يهَيِّتون أرتارهم.
نعم، دعهم معي جميعاً ليكون هذا المخلوق المقدام الذى حطّمه القدر» (لوحة ١٦٤).

ابكى ضربات فورتونا.

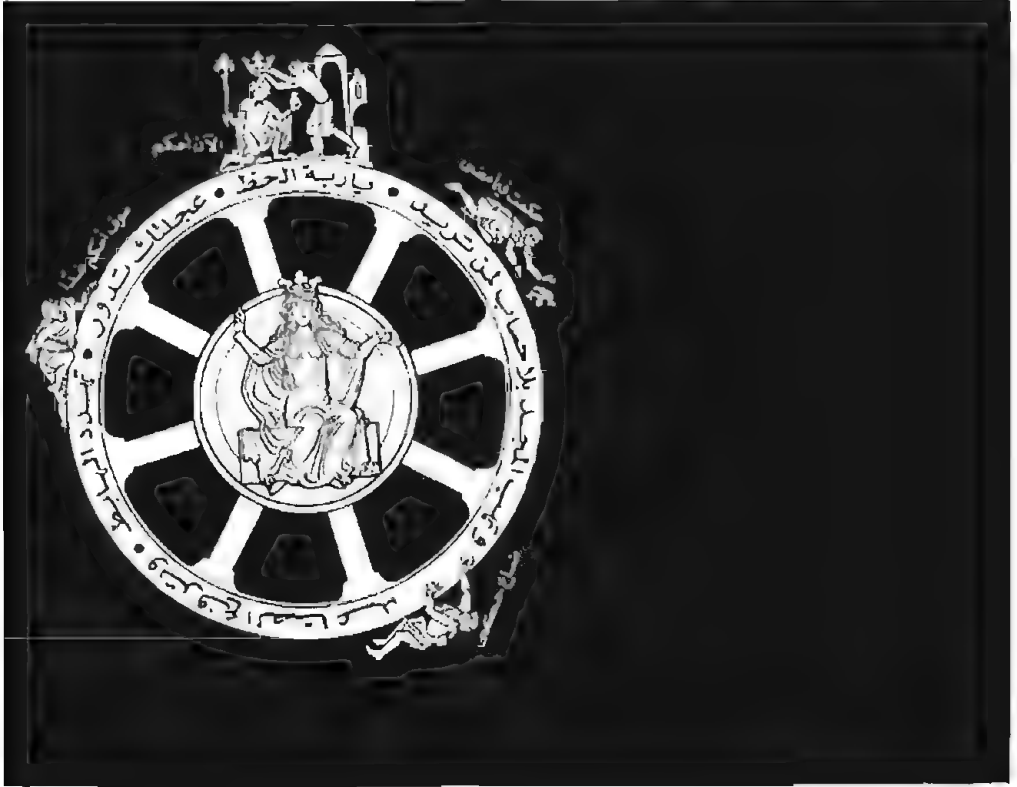
من ضربات فورتونا أجهشُ بالبكاء، وأذرف الدمع لأنها تقسو فى انتزاع أثاثها منى.
حقاً إنها تمنحنا أحياناً محصولاً رفيراً، لكن ما أكثر ما تزودنا بنافه الحصاد.
يوماً ما ترتبعتُ على عرش الحظ فى شموخ، وأخذتُ أرقل فى حُلل الرخاء وأنعم بالسعادة والمعبطة، غير أنى ما
لبثت أن هويت من عليانى ملب المجد والنعيم.
وبينما تدور عجلة الحظ فأسقط أنا إلى الهوة يرقى غيرى إلى الأعلى.
فإذا ترّيع على قمة عجلة الحظ أحد الملوك فحذّره من ويلات الحظ،
فعلى محور عجلة الحظ نقرأ أيضاً اسم الملكة هيكونيا* (٩٠٩)

* هيكونيا زوجة هريام ملك طرواده التى فقدت أبناءها وبناتها وزوجها أثناء حرب طرواده.

فى مستهل الربيع

٣ - وجه الربيع الياسم (١١٠) .

بوجه الربيع الياسم يظفر العالم بعد هزيمة الشتاء العيوس الصارم ،
وتسود «فلورا» ربة الزهور متألفة فى ثيابها البهيجة الألوان وتهرع الغابات إلى تكريمها بأشجى الألحان .
ويرقد فريبوس [أبوللو] ثانية فى حجر فلورا مَرَح الضحكات ،



(لوحة ١٦٥) ربة الحظ «تورتونا» .

تجيط به الأزاهير المتعددة الألوان، ويتألف «النسيم» عبر الزهور .
الافتسح نحو الحب، ولتبار للفرز بجائزته .
ويصدح البلب الرخيم الصوت بالأغريد، فترسم المروج بساتها على شفاء الزهور،
ومررق الطيرر خلال الغابات المتعة،
وتُطلق الرانصات العذارى البهجة تنمرُ نفوس الأكراف المولقة .

٤ - الشمس تكسو بالرقّة كل الأشياء^(٩١١)

الشمس الساطعة القوية الضياء تكسو بالرقّة كل الأشياء .
ويكشف أيريل عن وجهه للعالم،
فتهرق القلوب إلى رياض الحب حيث يحكم الصبى رب الهوى بين العشاق .
ويدعونا هذا التجدد العظيم بكل مرح الربيع إلى الاغتراف من المتعة،
ويعيد إلنا الربيع أساليه الألبقة،
فخير لك وأوفى أن تطوق محبوبتك بعناق حار .
امنحنى حبك الصادق،
وتطلعي إلى إخلاص قلبي وعقلي معاً .
أنا معك حتى لو تهاوى جدى عنك .
ومن يحب مثل هذا الحب يذوق على عجلة الحظ العذاب .

٥ - ها هو ذا الربيع الحانى^(٩١٢)

ها هو ذا الربيع الحانى الذى نشأته ونشرف إليه يعيد إلى عالمنا الفرحة،
فتائق المروج بالأزهار الأرجة والشمس تكسو كل شىء بالألنى، وتفلت الهموم هاربة .
ويقبل الصيف، وينسحب الشتاء الفارس مرتدّاً على عقبه .
مرحباً بالربيع،
على قدميه ينوب الجليل ويهرب منه الشتاء ويرضع الربيع من ثدى الصيف .
ما أنعم من لا ينعم بمتع الحياة وبمملذات الصيف .
ومن يحاول الظفر بجوائز كيويده ويمجده ينعم برحيق الهناء وحلاوته .
إذن فلننعم بما تأمر به فينوس القبرصية كى نكون صرّوا لپارس *

* عشيق هيلينا الإسرطية الذى فرّ بها إلى طرواده .

فى المروج

٦ - فاصل موسيقى راقص من الأوركسترا

٧ - الغابة تزدهر (٩١٣)

وسط الغابة النيلة تفتح الأزهار وتورق الأشجار،

أين ذلك الذى كان حبيبى؟

على ظهر جواده ولى . .

واحسرتاه! من إذن سيفمرنى بالحب؟

الأزهار تفتح فى كل ركن من أركان الغابة وأنا مشوق إلى حبيبى .

والخضرة تحضن الغابة .

لكن . . . أين حبيبى الآن؟

على ظهر جواده ولى . واحسرتاه! من إذن سيفمرنى بالحب؟

٨ - أيها البائع الجائل أعطني الأصباغ الحمراء (٩١٤)

أيها البائع الجائل أعطني الأصباغ الحمراء تبعث فى وجتى الثفرة، فأملك دعوة الشبان إلى أحضان الحب .

تظلموا إلى أيها الفتيان، ودعوني أغمركم بالفرحة،

وأنتم أيها الرجال المفازلون المهذبون فلتعشقوا احسان النساء!

فالحب يسمو بأرواحكم ويضفى عليكم أطيب الصفات .

تظلموا إلى أيها الفتيان، كى أغمركم بالبهجة

سلاماً عليك يادنيا،

ما أعظم ثرائك بالباهج!

لوف اظل دوماً من رعاياك عبر حى لك!

تظلموا إلى أيها الفتيان، كى أغمركم بالفرحة

٩ - مقطوعة راقصة من الأوركسترا

* ما الذي يحدث هنا؟ (٩١٥)

العذارى فى حلقة ينسجن شباكهن فى الصيف حول رجل

تعال . . . تعال . . . يا حبيبى .

أتوسل إليك . أتوسل إليك

تعال . . . تعال يا حبيبى (٩١٦)

اقرب منى أبها الفم الوردى واجمع شتات جمدى المتناثر .

تعال واجمع شتات جمدى المتناثر أبها الفم الوردى .

العذارى فى حلقة ينسجن شباكهن فى الصيف حول رجل

١٠ - لو كان العالم كله ملك يدي (٩١٧)

لو كان العالم ملك يدي ،

من البحر حتى نهر الراين

لقدّمت كله لقاء عناق احتضن فيه ملكة الإنجليز بين ذراعى .

فى الحانة

١١ - غليان داخلى (٩١٨)

غليان يفور داخل صدرى الفاقب بينا تشتمل فى نفسى مناجاة مريّة .

ما أشبهنى بوبرقة شجر صيغت من دماء عناصر الكون تنفاذفها الرياح .

الحكيم يحفر فى الصخر ليركز أساس دأوه .

أما أنا الأحمن فكالنهر الجارى لا يستقر بمجرى واحد .

فى سبرى أتخط كالسفينّة المبحرة بلا ربّان ،

أو كالطائر الذى يرق على غير هدى خلال مدارج الهواء .

لا قيود تكبلنى ولا مغاليل نسجتى .

ما أكثر ما سبعت إلى نظرانى فلم ألق غير الأشرار .

حوم القلب بغيفة ، والمرح أحلى مذاقاً من أقراص العسل .

كل ما تأمر به فينوس عذب لكنه لا يعرف الطريق إلى القلوب المحرومة من العواطف .

أنا أضرب في الأرض كما يضرب الشباب منفساً في المجون متناسياً الفضيلة .

أهيم بالملفات أكثر مما أهيم بفعل الخير .

أنا ميت الروح لا أستجيب إلا لنداء الجسد .

١٢ - كنت أعيش في البحيرة (٩١٩)

أنشدت البجعة المشوية تقول :

في الماضي كنت أعيش في البحيرة ، وكنت أياهما بجعة جميلة . ولتاه ، واكرباه ! صار لحمي الآن مشوياً أسوداً

يقلى الطامى على الجمر وتلتهم النار جمدي ،

والخادم يعدني للاكلين .

يا ويلي ، صار لحمي مشوياً أسود .

وأنا الآن نعبدة فوق المائدة عاجزة عن التحليق .

وأرى الأسنان تنفج وتطبق مُقبلة نحوي .

يا ويلي ! يا ويلي . صار لحمي مشوياً أسود .

١٣ - أنا رئيس الدير (٩٢٠)

أنا رئيس دير كركاني وصحابي معاقرو خمر ، وأدين بمعقدة آل ديكورس (٩٢١)

من يأتي الحانة في الصبح ليلاعبني الرد يغادرني في المساء عارياً من كل ثيابه ،

ولسوف يصبح : صه ! ماذا صنعت بي أيها الحظ الجائر ؟ لقد سلبتني كل مباهج الحياة ! صه صه .

١٤ - عندما نكون بالحانة (٩٢٢)

عندما نكون بالحانة لا بشرد فكرنا نهر قبور الموتى ،

بل نندفع إلى مناخذ القمار وحولها يتصبّب منا العرق .

وإن شئت معرفة ما يجري في الحانة التي تحول فيها النقود إلى خمور ، فاصغ إلى ما أقول :

البعض يقامرون والبعض يشربون ،

والبعض الآخر يكتفون بالمشاركة الخاملة .

ومن الذين ينغمسون في القمار من يخمرون حتى ثيابهم التي يربحها آخرون ،

فيقطعون أجسادهم برفع من الخيش، غير أن أحدهم لا يخشى الموت .
وياسم باكنفوس يلفون بالترد في مبدأ الأمر على ثمن كأس المجون الأول،
ثم يشربون الكأس الثانية نخب الجنا،
ثم الكأس الثالثة نخب الأحياء،
وتأتى الكأس الرابعة نخب جميع المسيحيين،
وتتبعها الخامسة نخب المؤمنين الراحلين، ويكرعون السادسة في صحة الراهبات المزهوات،
والسابعة في صحة حارسى الغابة،
والثامنة للربان الأتني،
والتاسعة للربان الشاردين،
والعاشر لراكبي أمواج البحار،
والحادية عشرة للمتحمسين في عراك،
والثانية عشرة للثلاثين،
والثالثة عشرة للمصافرين .
ويلا تحفظ يتوالى فرع الكتوس سواء كان ذلك في صحة البابا أم في صحة الملك .
السيدة تشرب والسيد يشرب،
والجندي يشرب والراهب يشرب .
وهذا الرجل يشرب وتلك المرأة تشرب .
الخادم يشرب مع الخادمة،
والنشط يشرب مع الكسول،
والأبيض يشرب مع الأسود،
والمستقر يشرب مع المرتحل،
والجاهل يشرب مع العالم .
الفقر والمريض يشربان،
والمجهول والمنفى يشربان،
والصبي والكهل يشربان،

والفائد يشرب والشّامس .

والشيخ يشرب والأم .

وهذه المرأة وذلك الرجل .

المثات بل الألوف يشربون يشربون يشربون .

وستحافة قطعة من النقود سرعان ما تذوب حين يدهون يشربون جميعاً بلا حساب أو حدود ،

وحتى بعد ما تمتلئ بالسعادة القلوب .

لذلك نفقد النقود واحترام الآخرين .

دع من يستهينون بنا يتخبّطون ، ولا تكب أسماؤهم فى الآخرة مع الخيرين . إيو (٩٢٣) .

ساحة الحب

١٥ - الحب يحلّق فى كل مكان (٩٢٤)

الحب يحلّق فى كل مكان مدفوعاً بالشهوة ، وتضم يدها الفتيان إلى الفتيات ،

يا ويل الفتاة التى تحيا دون قى .

تغفد السعادة ويطول عليها الليل يوثق قلبها بالأغلال .

ما أفسى ذلك وأشد مرارة .

١٦ - الليل والنهار وكل شىء (٩٢٥)

بناصينى الليل والنهار وكل شىء العدا ،

وصوت الفتيات يهيج بعينى الدمع ،

ويطلق من أعماق الزفرات ويحرك فى نفسى الخوف .

أيها الصحاب اغترفوا من نبع المرح ،

وأنتم يا من تعرفونه حدّثونى عنه ولا تدعوا الحزن يعتبّنى .

ما أنفل أساى ،

ناشدتك بشرفك أن تترى قلباً ،

فوجهك صبح ، وقلّى يسكب من عيني ألوفاً من فطرات الدمع ،

ولقد تشفّيتى قبله واحدة منك وتعبد إلى نفسى بهجة الحياة .

١٧ - وقفت هناك فتاة^(٩٢٩)

وقفت هناك فتاة تشح بثوب أرجواني لولمه أحد لسم حفيف نسجه . إيا!

١٨ - من قلبي^(٩٣٧)

من قلبي تتصاعد آلاف الزفرات وأحسّ بوخز الحزن أمام روعة حُسنك^(٩٣٨) .

وحبيتي لا تطلّ

عينك تطعمان لفياء الشمس وتلمعان كوميض البرق المتوهج بالثور وسط الظلام .

وحبيتي لا تطلّ

ألا فلنُبارك الألهة إرادتي ، فقد عقدتُ العزم على فض نسج بكارتها .

وحبيتي لا تطلّ

١٩ - عندما يخلو فتى إلى فتاة^(٩٣٩)

عندما يخلو فتى إلى فتاة في حنايا حجرة صغيرة تحميمهما سعادة الوصال ،

ويتفجر بينهما الحب وتساقت بينهما حُجُب التحفظ وتغمر أطرافهما لذة فريدة لا تلبث أن تسرى إلى ذراعيهما
وشفتيهما .

٢٠ - أقبلي ، أقبلي ، أقبلي^(٩٣٠)

أقبلي ، أقبلي ، أقبلي ،

لا تتركني أموت شوقاً إلى جمال وجهك .

ونظرة عينك وغصلات شعرك

كم أنت رائحة الفتنة !

أنت أروع حُمرة من الورد !

وأنصح بياضاً من الزنبق !

وأجل من كل ما في الكون !

بك أنفتق . دون توقف .

٢١ - في الميزان^(٩٣١)

في ميزان فكري تتأرجح أكثر التيارات تعاضاً : الحب الماجن والعفة .

لكنى أختار منهما ما أبغى،
وأسلم عنى إلى المقرد،
المفرد الجميل فى استسلام ملهوف.
أسلم عنى .

٢٢ - الموسم بهيج (٩٣٢)

الموسم بهيج أينها العذارى،
فانصن معاً فى صجة الفتان (٩٣٣).
أوه . أوه . أوه . جدى يونع كله،
وبأعماقى تتأجج نار حب . حب جديد . . . جديد.
يدفع بى إلى حفى (٩٣٤)
الإذعان للرغبة يريحنى،

والصدود يوردنى موارد الهلاك.
أوه . أوه . أوه . ! جدى يونع كله،
وبأعماقى تتأجج نار حب جديد . . . جديد،
يدفع بى إلى حفى (٩٣٥)
فى الشتاء يخمل الرجل .
ويوقظ الربيع رغبته (٩٣٦).

أوه . أوه . أوه . ! جدى يونع كله،
وبأعماقى تتأجج نار حب . إنه حب جديد جديد،
يدفع بى إلى حفى (٩٣٧) .

عُذرى تعذبنى، وبراءتى تخذلنى .
أوه . أوه . أوه . ! جدى يونع كله،

وبأعماقى تتأجج نار حب . حب جديد، جديد،

يدفع بي إلى حصى (٩٣٨) .

أقبلى نشوى بأهجة قلبي .

أقبلى يا حساني ، فأنا أذوب شوقاً إليك .

أوه . أوه . أوه ! جسد يذوب كله ، وبأعماق تاجع نار حب . حب جديد ، جديد ،

يدفع بي إلى حصى .

٢٣ - يا أرق الفتية (٩٣٩)

يا أرق الفتية أفرش لك جدى كله

بلانزيفلور وهيلينا

٢٤ - سلاماً يا أجمل الجميلات (٩٤٠)

سلاماً يا أجمل الجميلات وأنس الدرر

سلاماً يا فخر العنار وأروع الفتيات

سلاماً يا نور الدنيا وزهرة الكون

سلاماً إلى بلانزيفلور وهيلينا ،

سلاماً إلى فينوس النيلة .

٢٥ - إيه يا ربة الحظ (٩٤١)

«إيه يا ربة الحظ ، ما أشبهك بالقمر في تشكّله ، لا يكاد يكمل بدراً حتى يصغر ثم يدرك المعاق ،

وفلما يلقى الأرب الحياة باسمة وما أكثر ما يلتقاها وهي عابسة ،

وما أشد سخريتها منه حين تسم له ، وأعنفها به حين تعبس في وجهه ،

ثم ما أشبهك بالطلع يذوب في ذوب مائه الفقر والفتى معاً .

إيه يا ربة القمر المتعالية في جيروتها ،

إنك مثل العجلة الدوارة تأتين في دورتك على ما النفس عنه صادفة توجس منه خيفة ،

كما تأتين على ما تتعقد عليه الآمال وليس غير سراب ،

وتبدلين في خفة لتألى منى أنا الآخر ،

وما أولانى إذ غدوت هدفاً لزوئائك أن أكتف عن ظهري لياطك .

«وأراك يا ربة الأقدار يا من يملك العافية والقوة ، تسددين نحوى حراكك ،

وأنا الضعيف الذى لا حول له ولا قوة .

الا فلتترك الجميع دون إبطاء يهتئون أوتارهم .

نعم ، دعهم مع جسيماً يكون هذا المخلوق المقدام الذى حطه القدر»^(٩١٢) .



وقد اكتسب أورف شهرة كبيرة أيضاً بفضل مجموعته لموسيقى الأطفال (١٩٣٠ - ١٩٣٥) التى أعد صياغتها فى أعوام (١٩٥٠ - ١٩٥٤) وقدمها بعنوان «الموسيقى الشاعرية» . وهى مقطوعات من الموسيقى الغنائية والإلقائية وموسيقى الآلات التى يمكن استخدامها فى تعليم الأطفال الموسيقى . وتبدأ بإلقاء الكلام موزوناً بالتصفيق ، وتنتقل عبر أغاني الأطفال من أبسط الأبعاد الموسيقية لأنغام الألحان حتى الميلودية النامية التى تشبه ألحانه فى موسيقاه لغير الأطفال . ويستخدم فى مجموعته هذه أبسط المواد الموسيقية وأسهل النماذج ، ولكنه يستعرضها فى جمال خلاب ومهارة فائقة عن طريق آلات موسيقية خاصة مثل مجموعة الإكسيلوفون والميتالوفون والجلوكشبييل [الأجراس الصغيرة] من مختلف الأحجام .

وتشتمل هذه المقطوعات على أجزاء يمكن حذفها أو الإبقاء عليها لوفى قدرة التلاميذ ، وذلك بما يسمح بالتوسع التدريجى فى الأغاني ابتداء من الميلودية التى تتألف من ثلاثة أنغام والمصاحبة بالقرار الملح «أوستيناتو» البسيط إلى الميلودية التى تقوم على السلم الخامس^(٩١٣) فالسلم الدياتونى [الأنغام السبعة العادى] حتى السلم الملون [الكروماتى] المشتمل على الأنغام وأنصاف الأبعاد بينها . ويستخدم أورف مع تلك الآلات الأساسية مختلف أنواع الطبول والكاسات والآلات الإيقاعية الإضافية الأخرى [لكنها ليست مما يُصنَّف ضمن لعب الأطفال] فضلاً عن الأجراس الزجاجية المصنوعة على شكل أكواب ، والجيتار الذى تُغمز أوتاره لضبط الإيقاع فقط دون عزف ميلوديات عليه ، والفيلولا داجمبا ذات الرنين الثرى بحجمها الصغير الذى يناسب عزف الناشئين والصغار ، ويضيف من وقت لآخر الفلوت ذات البسم والثقوب ، وهى أسهل أنواع الفلوت فى العزف لاسيما عند الانضمام إلى أصوات المنشدين وإحلالها محلهم فى الأداء .

ومع اختيار أورف للآلات التى يسهل على الأطفال الهواة عزفها جاءت الموسيقى فى نفس جمال موسيقاه التى كتبها لغير الأطفال . وقد سجل مجموعته بأداء الأطفال والناشئين حتى سن الشباب فى عشرة أسطوانات تتميز بوضوح الأصوات وجمال الموسيقى التلقائية ، وقام بإعداد نماذج على أساس ألحان استعارها من شتى أنحاء العالم مما يُنشد فى القاعات أو الطرقات من الفولكلور أو من الموسيقى المؤلفة من الغرب والشرق . ومن بين نماذج مقطوعاته «أغنية الشارع»^(٩١٤) وهى صيغٌ من التنوعات التى

أعدّها أورف على غرار مقطوعة موسيقية كان قد كتبها للعمود هانز نيفيلدر^(٩١٥) (١٥٣٦) بحيث تبدو في صورة أغنية مما يترنّم به عامة الناس في الشارع . ونأسر جاذبية توزيع ألانها الصفار والكبار على حد سواء بأصوات الفلوت ذات البسم والإكليفون والكاستانيت والدفوف ، وتتوالى فصائل الآلات في الأداء الموسيقى الواحدة منها تلو الأخرى إلى أن تندمج جميعا في الفرقة الموسيقية الكاملة ، إلى أن تغير نبرات الإيقاع بشتى الصور الإيقاعية - الذى أصبح أسلوباً خاصاً لأورف - وهو ما يتضح بجلاء في هذه المقطوعة (فقرة رقم ١٨٣ من التسجيل الموسيقى) وفي مقطوعة «موسيقى لمسرحية للعرائس» وهى صورة صوتية لمنظر من مسرحيات العرائس تقوم على لحن من «جاوه» وتنفض بالآثار الصوتية الجميلة التى تتبع من الإكليفون والجونج والمثلث المعدنى والأجراس الصغيرة التى تبدأ بها المقطوعة مستعرضة لللحن مع تدوُّج دخول الآلات ثم تأتى الصور الإيقاعية المتنوعة الجذابة التى تجرى وفقاً للوزن الأصلي إلى أن تتبادل مختلف الآلات تأكيد نبرات الإيقاع (فقرة ١٨٤ من التسجيل الموسيقى) .

ويغلب التجانس^(٩١٦) على الهارمونية المستخدمة فى «الموسيقى الشاعرية» وإذا كان أورف قد لجأ إلى التنافر فى لحظات قليلة إلا أنه لم يتجمل بوضوح كما كان يحدث أحياناً فى موسيقى القرون الوسطى التى استغل أورف بعض ألحانها مثل مقطوعة رقصة الروندو الصغيرة «الدائرة الصغيرة» التى يرجع تاريخ كلماتها ولحنها إلى القرن السابع عشر وتشدها فرقة كورال مكونة من الأطفال والرجال ، تستمد عذوبتها من امتزاج أصوات الغناء مع مختلف الآلات المستعملة ، ومن تدرج شدة الصوت صعوداً وهبوطاً بما يشبه المد والجزر فى شدة حركة الصوت ، وكذلك من إيقاع المارش الواضح الذى يعين المستمع على تصور اقتراب فرقة موسيقى ثم ابتعادها . ويصاحب هذه الرقصة دائماً أقصون بُنيت أجراس صغيرة حول معاصمهم ورُسُفهم . ويشارك فى هذه المقطوعة إكليفونات وآلات جيتار وطبلة عسكرية وأجراس صغيرة «جلاجل» وتناله وتشيللو وكنتراباص (فقرة ١٨٥ من التسجيل الموسيقى) .

الموسيقى العصرية بالمجر

بيلا بارتوك

ظفر اسم الموسيقى المجرى بيلا بارتوك (١٨٨١ - ١٩٤٥) بمكانة مرموقة بين أسماء عمالقة الموسيقى العصرية فى القرن العشرين إلى جانب ديبوسى وشونبيرج وسترافسكى . وقد نادى هو الآخر بالانطلاق المقامى والمتحرر فى التعبير الموسيقى ، لكنه لم يقع مثل شونبيرج أسير كتابة الموسيقى العارية عن الميلودية

الشجيرة والحدائق الهارمونية ، وإنما اكتفى بإطراح طريقة الكلاسيكيين والرومانسيين في التزام المقام الأصلي الواحد وما يتصل به من مقامات قريبة ، فغالى في الكتابة بأسلوب «مزدوج المقام» متعدد المقامات فضلاً عن استخدامه المقامات الكنسية القديمة إلى جانب السلالم الكبيرة والصغيرة ومقامات أخرى قريبة من المقامات العربية . ومع ذلك فقد كان عبقرياً فيما ابتكره من ميلوديات وما استعاره في



(لوحة ١٦٦) يلا بارتوك.

موسيقاه من الحان شعبية مجرية ، كما كتب مؤلفات متنوعة لموسيقى الحجرة مثل «الرباعيات الستة الوترية» التي تُعتبر الرباعية الأخيرة منها نموذجاً أكاديمياً لإمكانيات التأليف الموسيقى وتناول الألحان بكافة الوسائل الكلاسيكية وأساليب كتابة الفوجية . وكتب أيضاً موسيقى للبيانو ، كما ألف للأوركسترا «كونشرتو الأوركسترا» وللأوبرا «ذو اللحية الزرقاء» وللبيانو «الماندوران العجيب» و«الأمير الخشبي» وفقاً لهذا الأساس الميلودي والهارموني . وتعدّ «موسيقى للوترات والآلات الإيقاعية والبيانو» (١٩٣٦) و«صناته لألتي بيانو والآلات الإيقاعية» (١٩٣٧) أهم مقطوعتين نتهويان كبار العازفين لطرافتهما وقدرتهما الفائقة في الكشف عن أسلوبه في التحرر من المقامية^(٩١٧) (لوحة ١٦٦) .

والطريف في تشكيل هاتين المجموعتين من الآلات هو استعمال الآلات الإيقاعية ضمن المجموعات الصغيرة للآلات ، وهو استخدام عصري يمثل خروجاً عما كان مألوفاً قبل القرن العشرين حين كان استعمال الآلات الإيقاعية مقصوراً على الفرق الكبيرة العدد كالأوركسترا السيمفوني ، وحتى في الأوركسترا السيمفوني لم تكن الآلات الإيقاعية تستخدم في أغلب الأحوال إلا في رفقة آلات النفخ . ومع ذلك كتب بارتوك موسيقى للوترات دون آلات نفخ ، وربما كانت السيرنادة رقم ٦ لموتسارت للوترات والتمباله [التمباني] هي النموذج الوحيد الذي استخدمت فيه آلة إيقاعية واحدة مع الوترات ، فقد شاء بارتوك تنمية ميلوديته بالطريقة المألوفة في رباعية الوترات مع إضفاء نغرات برّاقة ، فإذا هو يستعمل الطبول والإكسيلوفون يوثيها بالصنوج وبالأصوات الناقوسية الرقيقة لآلة البيانو أو ألتي البيانو في الصوناتة الخاصة (فقرة ١٨٦ من التسجيل الموسيقي) . وقسم أدوار الوترات في صناته آلة البيانو والوترات والآلات الإيقاعية إلى مجموعتين متقابلتين على نسق مجموعتي منشدي «المجاوبات الكنيسة» ، كما جعل أداء كل آلة من ألتي البيانو متقابلاً مع أداء الأخرى ، وهو تقسيم باروكي تُعدّ العودة إليه تجديداً ملحوظاً في القرن العشرين ، خاصة وأنها كانت من عمُد الأسلوب الكنسي للإنشاد فإذا بارتوك ينقلها إلى موسيقى الحجرة .

ومن بين الأعمال الرفيعة التي كتبها بارتوك مجموعة من الأغاني الفولكلورية المجرية والسلاوية المعدّة بمصاحبة البيانو للأطفال (١٩٠٨-١٩٠٩) ، وهي عمل ناضج متكامل ومتنوع في نسيجه الموسيقي وفي إيقاعاته يقوم على الهارمونية العصرية الجريئة إلى جانب الهارمونية الأسامية التقليدية . ولم يكتب بارتوك بتبسيط الخطوط الميلودية لهذه الأغاني كي يسهل على الأطفال إنشادها ، بل أثراها بمصاحبة آلة البيانو لها فجعلت مغزى كلماتها وزادت ميلودياتها وضوحاً ونوعت ما انطوت عليه من صور إيقاعية وأثر صوتية .

أثر العصرية في التشيك

ياناتشيك

وقد أسهم موسيقى تشيكي هو ليوش ياناتشيك (١٨٥٤ - ١٩٢٨) ببتكراته الأسلوبية في صبح التراث الموسيقى العالمى باللون التشيكي القومى خلال القرن العشرين (لوحه ١٢٦). وإذا كان هناك مؤلفون تشيكيون آخرون قد ترسموا خطى شونبرج فى بداية القرن فإنهم ما لبثوا أن أعرضوا عنها بعد ذلك مثل «هابا» الذى اتجه إلى الكلاسيكية المحدثة، كما ترسم آخرون خطى الرومانسية وخاصة المدرسة الفرنسية مثل «مارتينو» الذى تتلمذ على ألبير روسيل ونهج نهجه الذى هو فى الواقع خليط من أسلوبى ديوبسى ورائيل. أما ياناتشيك الذى لم تتحقق شهرته العالمية إلا فى السنين بعد اهتمام عدد كبير من النقاد بدراسة مؤلفاته فينفرد بأسلوب موسيقى جديد خاص به. والعجيب أنه كتب مؤلفات كثيرة فى أواخر القرن التاسع عشر دون أن يلفت إليها مواطنوه، وألف أوبراته ما بين عامى ١٨٩٨ و ١٩٠٣ التى عرضت لأول مرة عام ١٩٠٤ بمدينة برنو عاصمة مقاطعة مورافيا، ثم راجعها وأعاد إخراجها فى براغ عام ١٩١٦ بعد أن تميزت بمعالم الطريق الطويل الذى سلكه حتى حقق أسلوبه الذاتى.

وتألف الميلودية الأصلية فى كل عمل من أعمال ياناتشيك من خلتين لختين^(٩١٨) تقدم إحداهما النصب الأعظم من المصاحبة للميلودية فوق اشتراكها فى تكوين الميلودية. غير أنه لا يُجرى أية تنمية إيقاعية لهاتين الخلتين برغم ممارسته لتجارب موسيقى القرن التاسع عشر، كما أنه لا يشق جملاً موسيقية تقوم على أساسها مثلما فعل باخ، بل يكرر الوحدات اللحنية كما هى، ثم يعدل صورتها عن طريق تجديدات هارمونية هامة، ويكررها مرات أخرى بالخاص حتى تعادها الأذن.

وقد استنتج ياناتشيك طريقته الميلودية من دراسته للهجات المختلفة بما فى ذلك لهجة الفلاحين بمقاطعة مورافيا التشيكية ومقاطعة سلوفاكيا [السلوفاكية حالياً] حيث قام بجمع شامل للأغاني الفولكلورية مستغلاً تنوع لهجاتها فى مؤلفاته الموسيقية وبنوع خاص فى أوبراته، وإذا هو يكتب فى إحدى رسائله: «ما المنحنيات الميلودية [أى النبرات] للصوت البشرى إلا تعبيراً عن شتى ضروب النشاط الفكرى للإنسان، فهى التى تكشف عن ذكاء المتحدث أو غيبائه، يقظته أو غلبة النعاس عليه، خموده أو نشاطه، كما تبين لنا إن كان طفلاً أو شيخاً هرمًا، وإن كان الوقت صباحاً أم مساءً، صحوً أو معتماً، متقللاً بالحرارة أو بالبرودة، كما نكشف عن عزلة المتحدث أو انخراطه مع الآخرين. ومن هنا ينحصر فن التأليف المسرحى فى تأليف المنحنى الميلودى الذى يمثل قوة سحرية فى الكشف عن الإنسان فى إحدى لحظات حياته^(٩١٩)». ثم زاد ياناتشيك نظريته إيضاحاً فى خطاب آخر إلى أحد أصدقائه يقول فيه: «لقد

ثبت لى بعد الدراسة الموسيقية للغة العصرية أنه يمكن تفسير الأسرار الميلودية الإيقاعية للموسيقى عامة من خلال المنحنيات الميلودية والإيقاعية لنبرات الكلام، فمن المتعذر أن يصبح الإنسان مؤلفاً موسيقياً للأوبرا إلا بعد دراسة نبرات الكلام المباشر، وكم أود أن تكون نظرتى هذه واضحة للجميع كل الوضوح^{٩٠}. ومع قيام نظريته هذه على فكرة كانت مشار اهتمام موسورسكى وآخرين قبله إلا أنه لم يستعرها منهم أو من أى مؤلف آخر، وإنما توصل إليها من خلال دراساته الشخصية للهجات بلاده.

ونميز أسلوب ياناشيك كذلك بالتححر الذى اكتبه من دراسته للأغاني الفولكلورية الموراثية فى كتابة الأدوار الموزعة على عدة أصوات بوليفونية. وقد استغل فى هارمونيه - مثل ديوسى - السلم ذا الأبعاد الموسيقية الكاملة، وإن كان يبدأ موسيقاه - على عكس ديوسى - بالسلم الدياتونى العادى، متفلاً ببراعة وفق السياق الموسيقى إلى السلم ذى الأبعاد الموسيقية الكاملة، ثم يعود فى ختام الموسيقى إلى السلم العادى. ويمضى ذلك كله فى سر وسلامة دون أن يتشعره المتمع إلا إذا انكب على مركباته الهارمونية مدققاً محللاً.

ولعل ياناشيك هو الوحيد بين مؤلفى القرن العشرين الذى ابتكر أنماطاً حرة فى بناء القوالب الموسيقية تختلف عن تلك التى مارسها سابقوه ومعاصروه ولاحقوه حتى اليوم^(٩١). ولهذا جاءت نماذجه متنوعة منطلقة متحررة فى بنائها من قواعد البناء الكلاسيكى أو الأكاديمى، بما فى ذلك أعماله الدينية فإذا القداس الذى كتبه بعنوان «القداس الجلاجولى»^(٩٢) يجس - متحرراً من الألحان الشعائرية المسيحية^(٩٣) وأكثر جنوحاً فى طابعه إلى الموسيقى الدنيوية فضلاً عما ينبعث عنه من طابع محلى، فليست موسيقاه تشيكية فحسب وإنما هى انعكاس واضح للموسيقى الفولكلورية بمقاطعة مورافيا التشيكية حيث ولد وعاش حياته الطويلة بها.

وقد استخدم ياناشيك بدلاً من النصوص اللاتينية المألوفة فى القداس نصوصاً من عدة لهجات كرواتية وجلاجولية، كما انطوى موضوع القداس على الإعلاء من شأن المحبة والإخاء بين الشعوب السلاوية، وهكذا لم يكن موضوعه دينياً وإنما من صميم فلسفة الأخلاق. وقد استهله بمقدمة أوركسترالية تكرر هذا المناخ الوجدانى وتتصل مباشرة بالجزء الأول من القداس (فقرة ١٨٧ أ من التسجيل الموسيقى). وبعد جزء الدعاء الرائع فى ختام القداس^(٩٤) (فقرة ١٨٧ ب من التسجيل الموسيقى) تُشيع الحائمة الأوركسترالية البهجة والسعادة تمجيداً للمحبة والإخاء (فقرة ١٨٧ ج من التسجيل الموسيقى).

وقد أخضع يانانشيك كل شيء فى أوبراته للعنصر الدرامى، ومن هنا زخرت أوبراته بأجزاء موسيقية متباينة الطابع، وذلك لما بين المواقف الدرامية أحياناً من تعارض. وتشدّ أوبراه «كاتباً كبانوفا» (١٩١٩-١٩٢١) المنسجم من بدايتها إلى نهايتها مثلما تشدّ أوبرا فاجنر «نريستان وإيزولده» مع أن أهم لحن يربط بين أجزائها ليس إلا ميلودية تتألف من ثمانية أنغام تُقرع على طبول «التحياى»، فى حين تعدّ أوبراه «الشعلة الصغيرة المأكرة» صورة حية موجزة لمجموعة من الرقصات الشعبية المتعاقبة التى تضى عليها روح الدعابة اللطيفة مزيداً من البهجة والإشراق، ومع ذلك فإن الأوبرا تنتهى بموت البطلة المرحّة ميتة سخيفة، وهو ما يشكّل تعارضاً واضحاً فى المواقف الدرامية. وتمثل أوبراه «بيت الموتى» (١٩٢٧-١٩٢٨) التى تقوم على قصة دوستويفسكى الشهيرة التى تحمل نفس الاسم سلسلة غير متصلة من حلقات الحياة الإنسانية عرضها كما هى مع التركيز على تكثيف صور البؤس التى رسمها دوستويفسكى فى قصته.

وقد تناول يانانشيك الكتابة للآلات الموسيقية بطريقة سلمة بعيدة عن الانفعال، كما كتب للبيانو بطريقة فريدة تخالف نهج الموسيقيين القدامى أمثال بيتهوفن ولبست وشوبان وكذا المحدثين جميعاً، إذ كان يميل إلى الطبقات الصوتية الحادة فى البيانو وإلى آلات الضغ فى كتابته الأوركسترالية حتى بات يجمعها فى تألفات هارمونية خلابة وفى خطوط كونتراپتية رائعة.

مؤلفو العصر وما قد يسفر عنه المستقبل

بنجامين بريتين

وفى بريطانيا يُلفت بنجامين بريتين أنظار العالم بمؤلفاته الموسيقية (١٩١٣-١٩٧٦) حتى احتل اليوم فى الموسيقى الإنجليزية المكانة التى كان يحتلها بيرسيل فى عصره، فإذا نسج موسيقاه يزخر بنفس ثراء نسج موسيقى بيرسيل كما يتجلى فى توزيعاته الأوركسترالية نفس صفاء توزيعات سترافنسكى ووضوحه إلا أنها أشدّ جاذبية (لوحه ١٦٧).

ولم يأخذ بريتين عن سابقه شيئاً مما كان يُطلق عليه «التضمين» فى أعماله الموسيقية مثلما فعل سترافنسكى حين أخذ عن بيرجوليزى مقطوعته «هولشيللا»^(٩٥٥) وحين استعار أحياناً من تشايكوفسكى وأدخلها فى نسج موسيقاه لباليه «قُبلة الجنة»^(٩٥٦) وإن يكن بريتين قد كتب من نموذج الباسكاليا على غرار بيرسيل. وحتى حين استعار لحناً من بيرسيل لموسيقاه «مرشد الشباب إلى الأوركسترا»^(٩٥٧) لم يفحمه على نسج موسيقاه وإنما بنى عليه تنوعات صاغها بلغته العصرية وتوزيعاته الأوركسترالية الدقيقة.

وما أكثر ما كتب برين للآلات المفردة لإبراز مهارة الأداء الفني مثل الصوناتة التي كتبها للتشيللو والبيانو وأهداها إلى العازف الروسى الشهير «روستروپوتش»، إذ هى تشتمل على كافة معالم المهارة التى يمكن أن يؤديها عازف بارع على التشيللو. كما أن «سيففونيه» الجنائزية^(٩٥٨) و«سيففونيه البسيطة» تكشفان عن براعة العزف الأوركسترالى وعن مهارته فى الكتابة البوليفونية وعن لغته العصرية التى لا تتخلى عن عذوبة الميلودية. وقد حققت له أوبراه الأولى «يتر جرايمز» (١٩٤٥) (٩٥٩) شهرة واسعة بعد فترة قصيرة من أدائها الأول التى لاقت خلاله نجاحاً عالمياً مدوياً. وهى تصور مجتمع



(الوحة ١٦٧) بنجامين
برين.

الصيادين الإنجليز الذى يلعب البحر فيه دوراً رئيسياً لا يوصفه إطاراً فحسب بل لأنه يمثل عنده - كما كان يمثل عند ديوبسى فى «صور البحر» وعند إدوار لالو فى أوبراه «ملك إيس» - منبع الحياة بأسرها فضلاً عن كيانه شبه الأسطورى، وكان بريتين يرى فى البحر مرادفاً للغابة عند الموسيقيين والشعراء الألمان خلال القرن التاسع عشر من أمثال فيير وشومان وقاجنر ومالر وبروكنر، ومن هنا جمع فى أوبراه «بيتر جرايمز» أربع مقطوعات عن البحر.

وكتب بريتين عام ١٩٦٢ «قداس موتى الحرب» لعدد من الممثلين القرويين ولمجموعة الكورال والأوركسترا التمجيد ضحايا الحرب العالمية الثانية عُرِفَ فى كافة البلاد الأوروبية، ويكشف القداس عن أسلوبه العصرى فى الكتابة للإنشاد الكورالى الذى برع فيه بريتين وإن لم يأت فيه بالجديد المثير الذى أتى به فى كتابته للآلات (فقرة ١٨٨ من التسجيل الموسيقى). ولا تشتمل واحدة من أوبراته «بيتر جرايمز» و«اغتنصاب لوكريشيا» (١٩٤٦) (١١٠) و«البرت هيرنج» (١٩٤٧) و«لغة البريمة» (١٩٥٤) (١١١) و«جلوريانا» (١٩٥٣) التى ألّفها بمناسبة تتويج الملكة إليزابيث الثانية على أية فقرة من الإنشاد الكورالى.

صمويل باربر

ولا يجوز أن نغضى فى هذه الجولة بين مؤلفى الموسيقى فى القرن العشرين دون أن نخرج على واحد من أرقّ الموسيقيين المعاصرين وهو صمويل باربر (١٩١٠ -) الذى يعدّ فى طليعة المؤلفين الموسيقيين الأمريكيين المعاصرين، وقد تميزت موسيقاه بالغنائية السلسة الشائقة والتعبير القوى النافذ إلى القلوب. ولا يفوتنا بصفة خاصة الإشارة إلى مقطوعته الشهيرة «أداچيو للوتريات» (فقرة رقم ١٨٩ من التسجيل الموسيقى) التى هى فى الأصل الحركة البطيئة لرباعيته للوتريات التى ألّفها عام ١٩٣٦ - فبعد أن قام بتعديل صياغة أجزاءها لتتناسب إمكانات الأوركسترا الوترى ما لبثت أن غدت أكثر أعمال باربر شهرة وشيوعاً، فهى تجلّو بحق الإبداعات المملوذية للأوركسترا الوترى المتجانس من فيولينات وفيولات إلى آلات التشيللو والكونتراباص بأخيرة] فى وقار وثراء وصفاء ورنين جهورى ممتد يبقّى دوماً راسخاً فى الشعور.

أوليفييه ميسيان

والشابت أن الروح «العصرية» لم تتناول غير الأسلوب الموسيقى وحده وحده، إذ لا تعدّ التجديدات التى أضافها القرن العشرين ذات أثر جوهريّ فى البناء الموسيقى نفسه، سواء كانت موسيقى آلات أو موسيقى غنائية، بل إن عالم الأوبرا ما يزال يعيش على تراث القرن التاسع عشر، بينما تنحصر معظم التجديدات التى طرأت عليه فى المعدات المسرحية المتطورة والوسائل البكانيكية الحديثة فى إخراج أوبرات القرن الماضى. ولم يكشف الأفق بعد عن معالم مستقبل الموسيقى، وإن انبرى لفيف من المؤلفين

(لوحة ١٦٨) أوليفيه ميان.



للقيام بتجارب موسيقية على غرار التجارب العملية من أمثال أوليفيه ميان الفرنسي^(١٦٨) (لوحة ١٦٨) الذى استخدم فى موسيقاه وسيطاً إلكترونياً إلى جانب الآلات التقليدية وبضع آلات إيقاعية. ولقد دأب ميان ـ شأن الأستاذ المعلم ـ على تقديم أعماله للجسامير مشفوعة بتحليل شارح يوضع فيه ما تتضمنه من أفكار جديدة وأساليب مستحدثة. ومن هذه الأعمال سيمفونيته الشامخة «تورانجاليا» التى يصفها بقوله: «كتبْتُ هذه السيمفونية استجابة لرغبة المايسترو سيرجيه كوسيفيتسكى الذى أوصانى بكتابتها خصيصاً من أجل أوركسترا بوسطن السيمفونى، وقد استغرق تأليفها منى مدة عامين تمتد بين ١٧ يوليو ١٩٤٦ إلى نوفمبر ١٩٤٨، وقام بعزفها الأوركسترا لأول مرة فى ٢ ديسمبر ١٩٤٩ بمدينة بوسطن بقيادة لئرد برنستين، وقامت إيثون ليورد بالعزف المنفرد على البيانو الذى كررته لأكثر من أربعين مرة فى شتى العواصم والبلدان تحت قيادة عدد غفير من قادة الأوركسترا».

وتنطوى كلمة «تورانجاليا» السنسكريتية على ثراء عريض فى معانيها وإيحاءاتها، إذ تتركب من لفظين «تورانجا» و«ليلا». «وتعنى» تورانجا» الزمن الراكض ركض الجواد الجامع المناب كالرمال، ومن ثم فهى تعنى حركية الحياة. أما كلمة «ليلا» فتعنى الحدث المثير أو «المسرحية»، والمقصود بها العمل الإبداعي وأثره على العالم، أى مسرحية الخلق. مسرحية الفناء وإعادة البناء، مسرحية الموت

والحياة، كما تعنى «الحب» أيضاً. وهكذا تعنى «تورانجاليل» كل ما ينبض فى الزمن من حب وفرح وحركة وإيقاع وحياة وموت. وتشمل هذه السيمفونية - إلى جانب الألحان العديدة التى يتضمنها كل جزء من أجزائها العشرة - ألحاناً دورية أربعة تتكرر خلال أجزاء السيمفونية، ولهذه الألحان أسماء رمزية قصد بها مبيان تسهيل تذكرها وإدراك مضمونها.

ونظراً لما يشتمل به اللحن الدورى الأول من الثقل والرهبة اللذين تُشبعهما الآثار المكبكية القديمة فقد أطلق عليه اسماً يرمز إليها وهو: «لحن الشمال». ويشكّل اللحن الدورى الثانى من صوتين متراكبين أشبه ما يكونان بنظرة عبين وادعتين فيهما حنان زهرة «الأوركيد» وجمال زهرة «الفوشيا» ونبل زهرة «الجلاديو لاس» الحمراء أو رقة زهرة «السوسن»، لذا أسماه «لحن الزهرة». وأطلق مبيان اسم «لحن الحب» على اللحن الدورى الثالث الذى يعدّ أهمها وأشجاءها جميعاً. أما اللحن الرابع وهو أبسطها فلا يتجاوز بضع مرتبات هارمونية متتابعة، ولا يؤدّى باعتباره لحناً فحسب بل جاء أدائه تعلقاً للكشف عن مختلف التكلات الصوتية سواء التقت فى مجموعة من آلات الأوركسترا مثل الكونتراباص على صورة قوية داكئة أم توزّعت فى سرعة وخفة على صورة مرتبات هارمونية متعاقبة المفردات النغمية. وهكذا تترأى لنا «تورانجاليل» أغنية حب وأنشودة سعادة، غير أنها لا تعنى الحب والسعادة الراعدين المسلمين اللذين تنعم بهما الماشية والأبقار - وفق تعبير الروائي إريك ماريا ريمارك -، بل الحب والسعادة اللذين يسموان عن كل ماعدهما بنضهما المتدفق بلا حدود على غرار ذلك الحب الأبدى الذى ابتعث إكسبير الحب فى قصة تريستان وإيزولده. وهى فى الوقت نفسه لوحة كونترانطية نسيحة الأرجاء.

وتتضمن هذه السيمفونية توزيعاً أوركسترياً ضخماً بالغ التنوع^(٩٣) أطلق فيه مبيان الآلات النحاسية لتؤدى فى نؤدة ألحاناً سريعة سرعة الآلات الخشبية بالإضافة إلى الألحان الهادئة والهادئة ذات الأصوات الممتدة التى تؤدّيها الآلات النحاسية عادة. وتقوم الوترية^(٩٤) - كما هى الحال فى جميع مؤلفات مبيان - بالعزف المنفرد، فضلاً عن اشتراكها فى العزف مثل الجزء التاسع من هذه السيمفونية الذى تقوم فيه ثلاثة عشر آلة وترية بعزف ثلاثة عشر دوراً منفرداً بدون أصوات الآلات الأخرى فى الأوركسترا. كذلك استخدم مبيان الآلات ذات لوحة المفاتيح مثل الجلوكنشيل والبيلا والفيرافون التى تؤلف مع البيانو وآلات الإيقاع المعدنية أوركسترا صغيراً فى إطار الأوركسترا الكبير^(٩٥)، وبهذا تضاف آلات الإيقاع على دورها الأساسى طابعاً مميزاً للموسيقى إلى جانب أدائها صوراً إيقاعية كونترانطية. وتبقى آلات العزف المنفرد وهى «البيانو» و«موجات مارتينو» الإلكترونية والتى تتميز البيانو من بينها تميزاً ملحوظاً حتى قيل إن سيمفونية تورانجاليل ليست سوى كونشرتو للبيانو والأوركسترا، حيث يشارك البيانو بكل إمكانياته كآلة منفردة وكآلة مصاحبة. وتؤدى «موجات مارتينو» إلى جانب ذلك دوراً آخر شديد الأهمية يتجلى أشد ما يتجلى حين يرقى صوتها الحاد المعبر بالأداء إلى ذروة النشوة، ويتلقى دورها فى إنشاد الألحان العذبة وإبراز التعرجات الصوتية وتصوير أصداء الألحان مستغلة سماتها المعدنية التى تتعدد بتعدد أصواتها، وهو ما يضاف على النغم حالة تزيد النغم ثراء بما تنطوى عليه من غرابة وعذوبة.

ولا يجارى مبيان العُرف المألوف في كتابة السيمفونية حتى عند المحدثين؛ فهو يخرج على قالب الصنونات في أى جزء من أجزاء السيمفونية، كما يجعل سيمفونيه من عشرة أجزاء بدلاً من أربعة أو خمسة مما يخلع عليها صفة «المتتالية»، وهو ما جعلها تبدو أكثر ملاءمة لموسيقى الباليه. وتتابع أجزاء السيمفونية على النحو التالى على لسان مبيان:

أولاً: المقدمة.

يتصدر المقدمة اللحنان الدُوريان الأولان: «لحن التمثال» الذى تعزفه مجموعة الترومبون فى متهى الشدة، ثم «لحن الزهرة» الذى تعزفه مجموعة الكلاوييت فى متهى الخفوت، ويأخذ البيانو فى عزف بعض التقاسيم إلى أن يُشرق فى إثرها القسم الأساسى الذى يمثل الكيان الموسيقى لهذه المقدمة^(١٦٩) (لوحة ١٦٩).



لوحة (١٦٩) مبيان: باليه تروا نجاليليا . تمهيد . عصر معدن الركانز .

ثانياً: أغنية الحب الأولى.

وتشتمل على مرجع [منحرف] وجزءين وقسم استطراذى . ويتعاقب في المرجع عنصران متعارضان في سرعة الإيقاع وفي الظلال بل وفي الإحساس : أولهما لحن سريع قوى مشوب بتؤديه آلات النفير ، وثانيهما لحن بطيء عذب حنون تعزفه موجات مارتينو والوتريات . ويتبادل العزف في الجزء الأول الآلات ذات الطابع الصوتى الداكن الذى يبدو كأنه صادر عن الأنف^(٩١٧)

ثالثاً: تورانجا ليلا الأولى.

ويتبادل عزف اللحن الأول كل من الكلارينيت و«موجات مارتينو» التى تصوّر صدى اللحن بصوتها المعدنى ، على حين تقوم الأجراس بشرقيم الجمل الموسيقية وتشارك معها أصوات القبرافون بينما تهتز أوتار الكونترباص بغمز الأصابع دون الأفواس . وتؤدى اللحن الثانى آلات الترومبون من المنطقة الصوتية الحادة يشاركها الأوركسترا الإيقاعى المؤلف من السيلستا والجلوكتشيل والقبرافون والبيانو . ويؤدى اللحن الثالث . وهو أشد مرونة وحلّة فى تعاريج خطه الميلودى . آلتا الأوبوا والفلوت ، حيث تتشكّل صور من الإتياع الإيقاعى ترجع كل واحدة منها إلى ما قبلها . ثم يلتحم اللحنان الأول والثانى معاً تعزفهما الآلات النحاسية بتمهى الشدة . ويجهّز ذيل الختام عذباً كما لو كانت أنغامه تطلّ علينا من بُعد تتوهج فيه ومضات عابرة من الألحان السابقة إلى أن يشرق فى النهاية لحن رابع إيقاعى خالص متصل دون توقف^(٩١٨) (لوحة ١٧٠) .

رابعاً: أغنية الحب الثانية.

ينقسم هذا الجزء إلى تسعة أقسام :

١ - سكيرسو من أداء الفلوت الصغيرة والفاجوت مع شكل إيقاعى تؤديه الكتلة الخشبية .

٢ - قسم انتقالى .

٣ - مرجع وثلاثية أولى تؤديها الآلات الخشبية .

٤ - ثلاثية ثانية .

٥ - ثم تراكب الثلاثين مع تعليقات فى صورة تغاريد طيور يعزفها البيانو .

٦ - قسم انتقالى .

٧ - إعادة السكيرسو مع تراكب الثلاثين ولحن النمثال . وتُعزف هذه العناصر معاً جميعاً ، وهو ما

يخلق نوعاً من التعقيد الذى ينشأ من تراكب أداء عشرة أدوار موسيقية فى آن واحد .

(لوحة ١٧٠) مبيان: تورا نجاليل لقاء العثن. رقص ثنائي فرقة باله رولان بيتي بأويرا باريس. تصوير برنار.



٨. تقاسيم من البيانو.

٩. ذيل الختام ويجمع بين لحن الزهرة الذي يُعزف بمتهى الخفوت، ولحن «التمثال» الذي يُعزف بمتهى الشدة، والمرجع الذي تردده «الموجات» مع الفيولينات المفردة. ويرسل الختام نفحة من الأنغام الحانية لقيام الفيرافون والبيانو بالعزف فوق قرار هادئ تعكف على أدائه مجموعة الترومبون بمتهى الخفوت (لوحة ١٧١، ١٧٢).

خامساً: فرحة النجوم وهذيانها.

رقصة طويلة صاخبة جذلانة تسم بالمبالغة التي شاعت في أحابيس مشاهير العشاق الذين تصوروا في فرحتهم فرحة العالم بأسره، على غرار فرحة أندويه بريتون حين اكتشف عناصر الطبيعة من جديد من



(لوحة ١٧١) ميبان: تورانجالبلا - نهاية الفصل الأول. الزواج. أوبرا باريس. تصوير برنار...

خلال محبوبته فقال: «في عيني زوجتي صفاء الماء والهواء والأرض والنار»، وعلى نهج ما أجراه شكسبير على لسان جوليت فقالت: «إن جمالي كالبحر فسيح بلا شطآن»، ومثلما همس تريستان لابزولده قائلاً: «لو احتشد الكون بأسره معنا هنا لما رأيت منه سواك...». وتشكل هذا الجزء من لحن واحد هو صيغة متنوعة للحن التمثال^(٩١٩)

سادساً: بستان غفوة الحب.

جملة واحدة طويلة من لحن الحب تتخلل ثانياً هذا الجزء كله تعكف «الموجات» على إنشادها طوال الوقت تشاركها الوترية التي يوازي كلهم الرنين أصواتها، في حين يعزف البيانو تغاريد البلابل وسقفة

العصافير فى صور بالغة الجمال . وتعزف الكتلتان الصينيتان مسلتين من الإيقاعات المتعاقبة التى تختلف أزمتها، تير إحداهما من الطويل إلى الأكثر طولاً متجهة من الحاضر إلى المستقبل فى امتداد غنائى، وتأخذ الأخرى الاتجاه العكس منطلقاً من الأكثر طولاً إلى الأقل طولاً متجهة من المستقبل إلى الماضى فى امتداد غنائى أيضاً . وتمثل السلستان كلتاهما تدفق الزمان وحركته الدائبة، غير أن هذا الجزء يتعارض مع الجزء السابق، ذلك أن العاشقين هنا أسيان لإغفاءة حب لا يلتفتان معها إلى مشاهد الطبيعة المحيطة بهما ولا إلى ذلك البستان الذى تحتشد فيه الأضواء والظلال والنباتات والزهور والعصافير المفردة رائعة الألوان الوافدة من جميع الكواكب . وتسلل الزمن مُفلتا من ثنايا النسيان، والعاشقان مسلمان لفنوتهما خارج إطار الزمن . فلندعهما غارقين فى خدر النعاس (الوحة ١٧٣).

(الوحة ١٧٢) مبيان: تورانغاليا . نهاية الفصل الأول . الزواج . فرقة باليه وولان ييش الديكور : السعادة ولفاء العشق وبهجة الدنيا لماكس إرنست . تصوير بيرنار





(لوحة ١٧٣)

ميجالا: نورا انجالبلا، رفصة
ثانية، ليلة الزفاف، فرقة باليه
رولان بييتي بأوبرا باريس.
تصوير برنار.

سابعاً: تورانجاليللا الثانية.

يتميز هذا الجزء بتأثيرين من التأثيرات الأوركسترالية الجديرة بالتنويه، يتصارع في أولهما صوت الموجات الذي يهبط حانئاً معبراً إلى الأعماق مع أصوات ثلاث آلات ترومبون وآلة توبا، وقد انحصرت أصوات الترومبون الكثيفة اللزجة في الطبقات الحادة متهادية في بطن كأنها دناصير ضخمة.

وثانيهما إيقاع رهيب يستخدم لحن «المرتببات الهارمونية» والآلات الإيقاعية المعدنية، ويُشيع إحساساً مزدوجاً بالانفراج والانقباض، بالعمق والارتفاع، وينتهي كل مرحلة من مراحلها بضربة عاصفة من الجونج تثير الهلع الذي يحركه «الخنجر المعلق المتأرجح والمسدّد إلى قلب السجين الملقى به في حفرة العذاب» التي وصفها إدجار آلان بو في روايته «الحفرة والبندول»، والتي تضغط فيها جدران الحديد المحمي بالنار على السجين الذي تحاصره (لوحة ١٧٣).

ثامناً: تاجّج الحب:

يلغ العشق مرحلة التوهّج عبر سلسلة طويلة من المناجيات، بعد أن جاءت الأجزاء السابقة في هذه السيمفونية تمهيداً لهذا الجزء الذي يتأجّج بالتفاعل الموسيقي الضخم. ونستطع أن نثبّن في تفاعلاته الضخمة كلا من لحن المركّب الهارموني ولحن الزهرة وثلاثة توهّجات للحن الحب، كما نستمع إلى لحن المركّب الهارموني في كل من المقدمة وذيل الحتام وكأنه يحتضن التفاعل. ومع ذلك كله يملك البيانو بزمَام الإيقاع متشراً بين مختلف الطوايع الصوتية لآلات الأوركسترا بينما تكف الأجراس، وبعدها مجموعتنا الترومبون والترومبيت [الغبر] على أداء لحن «التمثال» في رفقة ثلاث صور إيقاعية في صيغة «الإتباع». وبينما تثير توهّجات «لحن الحب» فينا ذكرى تريستان وإيزولده تغلّ تنصاعد محتمة، حتى تبلغ السيمفونية ذروتها وحتى تهزّ آخر ضربة من الجونج أصداء كهوف الهاتف الإلهي، أصداء لغات لا ترقى إليها مداركنا، فيأخذ لحن التمثال في التردّي إلى قاع الهاوية (الوحات ١٧٤، ١٧٥، ١٧٦، ١٧٧).

تاسعاً: تورانجاليللا الثالثة:

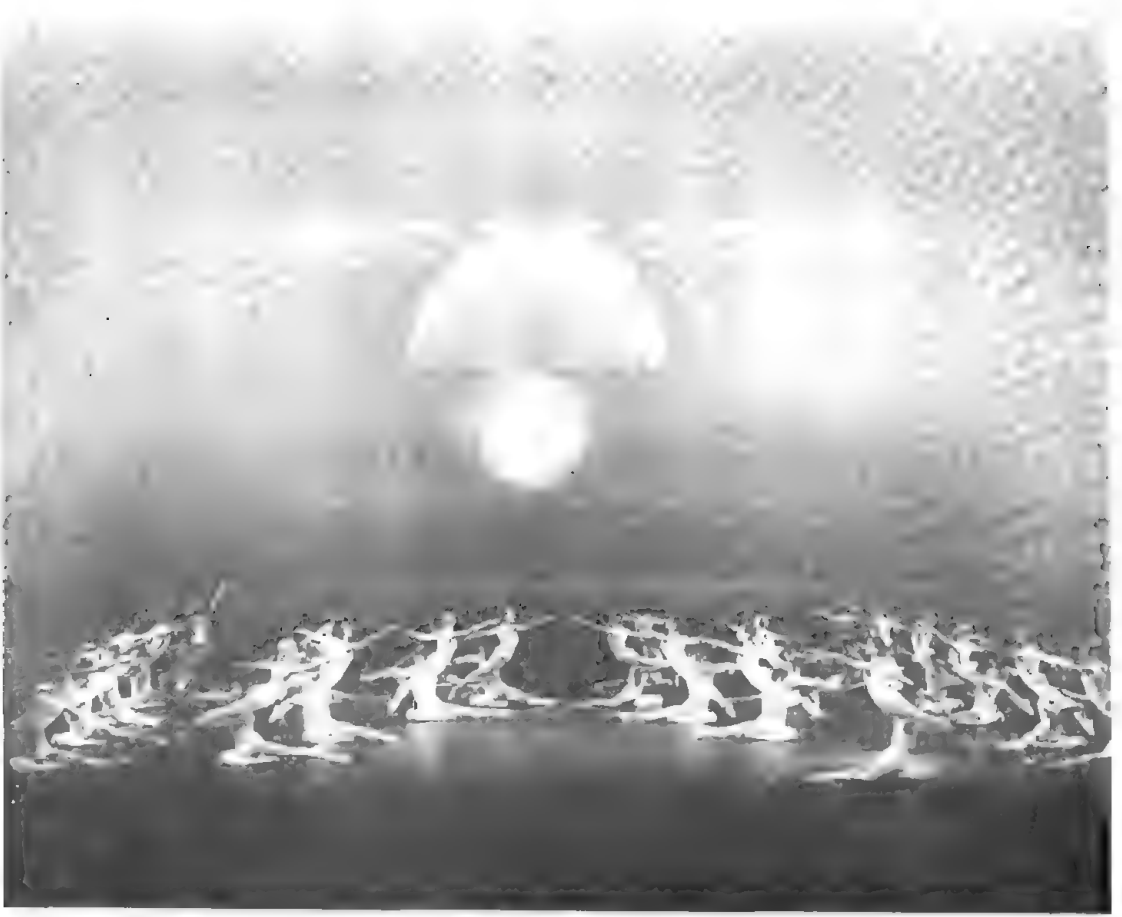
تجتمع في هذا الجزء الغريب - إلى جانب جملة ميلودية أجريت عليها تنوعات عديدة من البيانو والأوركسترا الإيقاعي الصغير والموجات والآلات الخشبية - أشكالٌ إيقاعية من سبع عشرة نسبة زمنية ينفرد كل منها أحياناً أو تلتقى خمسة منها معاً، كما تجتمع خمسة طوايع إيقاعية مختلفة هي كتلة الخشب والكأس المعلق ودفّ الماركاس ودفّ البروقانس والجونج. ويتألق كلّ زمنٍ إيقاعي وكل طابع صوتي من خلال مركّب هارموني يعزفه ثلاثة عشر عازفاً منفرداً من بين الأقسام الخمسة للوترات، وتعتمد الهارمونية اعتماداً كلياً على الإيقاع.

(لوحة ١٧٤) ميسان: تودانجالالا. عذاب الرجل، وهو يكافح الألم والموت. فرقة باليه رولان بيتش بأوبرا باريس. تصوير
برنار.



عاشراً: ختام:

تؤدي مجموعتنا الترومبيت [النفير] والكورنو اللحن الأول للختام. ويمثل اللحن الثاني انفجاراً
أخيراً للحن الحب عن طريق أداء المجموعة الأوركستراية الكاملة له بمتهى الشدة. ثم يتلو ذلك ذيل
الختام بطابعه المعبر عن الانتصار (الوحات ١٧٨ ، ١٧٩ ، ١٨٠).



(لوحة ١٧٥) ميان: تورا نجاليلا. الحانمة . . وصول الرجل عبر المجموعة ساجداً (جورج بيليتا). فرقة باليه رولان بيتي بأوبرا باريس. تصوير برنار.

وبعد، فليس أروع من تورا نجاليلا نموذجاً لهيئة فكر واحد على مختلف الوسائل المتاحة والمنسجدة للتعبير الموسيقى. فإلى جانب عناصر الأوركسترا التقليدي من وترات وآلات نفخ خشبي ونحاسي وآلات إيقاعية أضاف ميان ما يثرى أنغامه من آلات البيانو وموجات مارتينو والجلوكسشيل والثبرافون، وهذه الآلات وحدها قادرة على القيام بدور أوركسترا صغير مستقل وإن كان ميان قد قف إلى صهر أصواتها في سبيكة نغمية مبتكرة لم يجاره أحد فيها من قبل. ولعل أكثر ما يلفت النظر هو براعة ميان في استخدام ألحى الترومبون والتوبا، وهى آلات ذات صوت عميق أجش يستقطب به انتباه المستمع ويُخرجه عنوة من غيبوبة النغم الحالم الذى يشيع فى كثير من أجزاء سيمفونية العشاق. و(الفقرة

رقم ١٩٠ من التسجيل الموسيقى) هي ختام الجزء الأخير من السيمفونية متعللاً فى اللحن الثانى لهذا الجزء العاشر. وهو فورة أخيرة للحن الحب تشترك فى أدائه عناصر الأوركسترا كاملة يليه الختام بطابعه المعبر عن الانتصار الذى تضيف إليه «مرجات مارتينو» أطباقاً موسيقية جميلة عذبة حققت النظارة بذروة النشوة.

ولقد قدمت أوبرا باريس هذه السيمفونية خلال عام ١٩٦٨ فى صورة باليه من تصميم رولان بيتى، وأنجح لى مشاهدة حفل الافتتاح الذى كان حدثاً فريداً فى تاريخ هذه الدار، فلأول مرة تدخلها موسيقى أوليفيه ميسان لتندمج فى عرض راقص، ولأول مرة يقوم المصور الشهير ماكس إرنست بتصميم المناظر لعمل مسرحى.

(لوحة ١٧٦) ميسان: تورايجاللا. الرقصة الختامية. فرقة باليه رولان بيتى بأوبرا باريس. تصوير برنار.



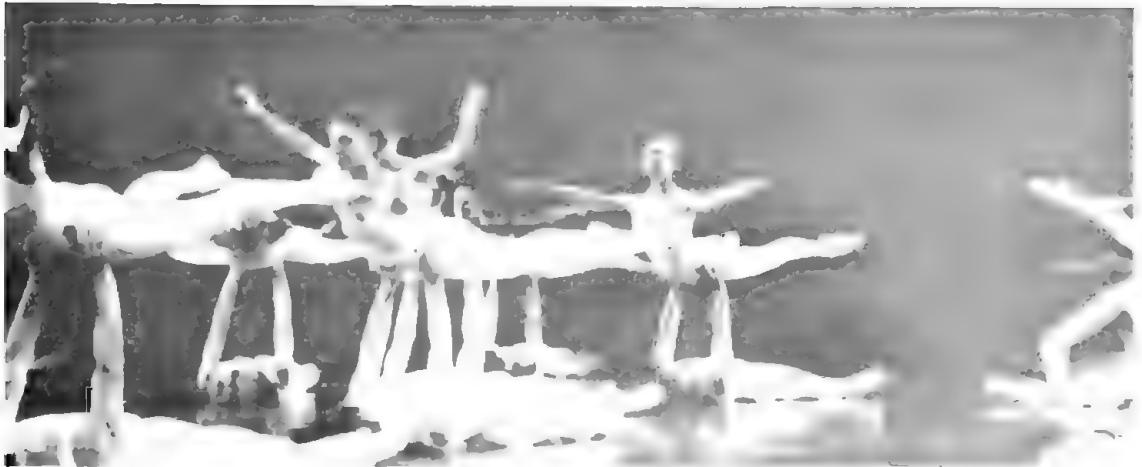
(لوحة ١٧٧) مبان: توراغايلالا، تفصيل من الرقصة الخنائية، موقرة لانيش بالهوا لالوس.



لقد تصدّى رولان بينى إلى إحدى التجارب الشاقة فى حياته الفنية إن لم تكن أخطر تجاربه على الإطلاق بروح خلّاقة لا تعرف الكلل . وهو وإن لم يقدم أسلوباً مبتكراً تماماً إلا أنه لم يخضع للألغام الشائعة المستعرة من غيره ، فاهتدى إلى الأسلوب المناسب لهذا العمل الفنى بالذات ، وإذا هو يقدم صورة بديعة من صور الحب الصاعد إلى مستوى نريتان وإيزولده الذى توخّاه المؤلف ، وإذا هو يُشيع جو الفرح الدافقة التى تهفو إليها البشرية ، احتضته قصيدة تشكّلية ليس لها سند من الواقعية ، يمتزج فيها الحب بالانفعال ليكونا أجزاء السيمفونية العشرة المتعاقبة موحية بمولد البطل ، وألوان الإغراء ، ونوافذ العناصر ، والمرأة المثالية ، وحفلات الزفاف ، والنوم ، وقوى الشر ، وموت العاشقين ، والباقيات النائحات ، إلى أن تنتهى بالبحث .

إن هذا الباليه الرائع الذى اختتم به هذا الكتاب والذى يعرض طقوساً شبه دينية ، يتميز فى جوهره وإخراجه بأراء وأفكار شرقية لاسيما الهندية منها ، مستخدماً أسلوب الرقص الأفقى لا الأسلوب التقليدى المبنى على الارتفاع والتصعيد ، فهو يجعل الراقصين والراقصات كالأرواح . كانتات غير حقيقية لها قدرة فوق قدرة البشر ، تتحرك هَوْناً كما يتحرك رجل الفضاء أو الغائص فى الماء . . صور حيّة متالية جياشة تتابع فيها النداءات والزفرات ، وثبات الحلق وطُرقات الهدم ، هدير النبضات وخمود السمكات . تشق أذرع الراقصات وتستدير فى مرونة حلقات السحاب كأنها تهمس بحديث نافذ ، وتزلق أقدام الراقصات الرقيقة المشية على طرف الإبهام انزلاق السهم وكأنها ريش يخطر على صفحات الأوراق . وترتعش سيقان الراقصات المتوهجة فتنة وجاذبية وكأن أجسادهن تثير سحراً تشربه الأعين .

(لوحة ١٧٨) ميبان: تورانجاليلا . تفصيل من الحافة . الفردوس والنجلي . الديكور : شمس التجلى لماكس إرنست . فرقة باليه رولان بينى بأوبرا باريس .





(لوحة ١٧٩) ميسان: نورانجاليلا. الخاتمة. الرفضة قبل الأخيرة. فرقة باليه رولان بيف بأوبرا باريس، تصوير برنار.

يا لرقّة هذه الأطياف في استخدام مرونتها في حركات سريعة وأخرى بطيئة يتتابعان نتابع الإيقاع واللحن والدفع والبرودة وتقلّص العضلات واسترخائها، بينما تشبُّ أجسادُ الراقصين وثباتُ اللهب، بل كأنها رذاذُ شُهْب تطيح بواقع الأشياء وتذرو الساحة التي تتراقص فوقها وتغوص في أغوار اللانهاية، ثم تعود فتنبثق وتعلو في الأفق ومضات مجنّحة نديّة مرحة. عندها انداحت كل همومي وغابت وكأن لم توجد بعدُ مشكلة تُشغِل بالي بعدما استسلمتُ في غبطة لسحر الحركة المتدفقة في تلك الصور الحية.

إن تكامل الفنون ليتجلى بأروع صوره في هذا العمل الفني الجيَّاش «تورانجاليلا»، موسيقى ميسان ورقصات رولان بيتي ومناظر ماكس إرنست، حيث تتأزّر الفنون جميعاً وتأنّلف وتجمّد حلم نوحير رائد

الباليه الحديث فى تشكيل أسرة فنية تربط بينها أنبلُ الخوافز، وتتوَّجَّ قى نفوسهم الحماسة
ويتبادلون العون كفريق متأزر، ويتسابقون مدفوعين بإحساس عميق بجلال القيم الرفيعة التى يهدونها
للنظارة.

(لوحة ١٨٠) مبيان: تورا الجماليل. الحالمة. فرقة باليه رولان بينى بأوبرا باريس. تصوير برنار.



الفهارس

● نبت الحواشي ● نبت الفقرات الموسيقية ● نبت
الاعلام ● نبت المراجع ● نبت الموضوعات

عصر الموسيقى المقامية حلت محلها الموسيقى
العلمية التي تعتمد على الاكتفاء بمقامين من
المقامات القديمة في شكل سلمين رئيسين أحدهما
سلم كبير major والآخر سلم صغير minor ،
ويشتمل كل منهما على سبع درجات نغمية تتكرر
في طبقات مختلفة . [م . م . م . ث] .

Dorian (١٧)

Hypodorian (١٨)

Phrygian (١٩)

Hypophrygian (٢٠)

Lydian (٢١)

Hypolydian (٢٢)

Mixolydian (٢٣)

(٢٤) كان الحرف في السلم الكروماتي يتخذ وضعاً غير
وضعه الليانوني العادي : فمثلاً كان الحرف C
وهو الذي يدل على النغم الحالي « لا » يكتب هكذا
C وفي حالة زادته بالرفع بنصف مقام ملون كان
يكتب هكذا C^b .

Miller: «History of Music»: (٢٥)

1. Delphic Hymns to Apollo

2. Short Hymns to Musa.

3. Hymn to Nemesis.

4. Epitaph of Seikilos.

Arsis (٢٦)

Thesis (٢٧)

Kalokagathos (١)

Kalos (٢)

Agathos (٣)

Phidias (٤)

Praxiteles (٥)

Apollo Musagetes (٦)

Hephaestus Olympicus (٧)

Olympe (٨)

Midas of Agrigentum (٩)

(١٠) انظر التدوين الموسيقي لهذا النشيد في :

Apel. W. And A. T. Davidson Anthology of

Music (No. 7 a) - Two Vols. 1947-50

Hymn to the المراجع نفسه تدوين

Sun No 7 b.

Oxyrhynchus (١١)

(١٢) انظر تدوينات بعض هذه الأناشيد في :

Schering. A Geschichte der Musik in

Beispielen Breitkopf & Hartel, Leipzig (1931)

Reprinted: Bronde Bros. (1950).

2. Davidson: Historical Anthology of Music.

Diatonic (١٣)

Chromatic (١٤)

Enharmonic (١٥)

Modes (١٦) تكوين نغمي متسلسل يحدد شكل النغم
ودرجة بدايته ودرجة الانكاز عليه . وبعد انتهاء

(٥٣) المقصود بالبعد هو البعد الكامل الذى يفصل بين درجات المقامات الموسيقية، وهو ما يسمى أيضا نصف التون وريمه .

William Fleming: Arts and Ideas (٥٤)

Trallies (٥٥)

(٥٦) فى آسيا الصغرى . ومعناها الصقلي، نسبة إلى

جزيرة صقلية Seikilos

(٥٧) انظر تدوين هذا النيد الذى يسميه ألفريد أينشتين

«مرثية» Elegy فى كتاب Alfred Einstein: A Short

History of Music

Mesomodes (٥٨)

Nemesis (٥٩)

Pindar first Pythian Ode (٦٠)

Nomos (٦١)

Timotheus (٦٢)

Phrynis (٦٣)

Philoxenus (٦٤)

Polyeetus (٦٥)

Aristoxenus (٦٦)

(٦٧) Bombe وهى كلمة مشتقة من طنين التحل وتعنى

طينا مشوشا يصدر عن التصفيق بالأيدي .

(٦٨) Imprices ومعناها مطول المطر والصقيع على

السقوف .

(٦٩) Testae ومعناها تهشم الأوانى الفخارية .

Tigellius (٧٠)

Menecrates (٧١)

Mesomodes (٧٢)

(٧٣) صوت الأساس هو الدرجة الرئيسية التى يُبنى

عليها أى مقام أو سلم وتشعر فيها الأذن براحة

واستقرار .

Virtuosi (٧٤)

Vocaliques (٧٥)

Quintilian (٧٦)

Marial (٧٧)

Vaspasian (٧٨)

Pertinax (٧٩)

Amores (٨٠)

Aubadic (٨١)

Pyrrhic (٢٨)

Iamb (٢٩)

Anapaesi (٣٠)

Spondee (٣١)

Trochee (٣٢)

Dactyl (٣٣)

Cretic - Paion (٣٤)

Dipody (٣٥)

Tripody (٣٦)

Syrinx (٣٧)

(٣٨) Prelude . نصدير موسيقى . موسيقى استهلالية .

تمهيد لافتاح الأوبرا . كما أن ثمة تأليفا آليا مستقلا

يطلق عليه هذا المصطلح ، وهو نموذج موسيقى من

التأليف الحر شاع فى القرنين ١٨ ، ١٩ يضم صورا

شاعرية لانطباعا متعددة [م . م . م . ث] .

(٣٩) Interlude نقلة موسيقية أو قاصلة موسيقية بين

مكونات مؤلف موسيقى من فقرات أو مراحل ،

مثل النقلة الموسيقية بين المشاهد المختلفة فى الأوبرا

[م . م . م . ث] .

(٤٠) الخاتمة الموسيقية بعد انتهاء الغناء : Postlude

(٤١) Unison التوحد الصوتي . تساوق النغمات .

النغم الأحادي . هو اتفاق النغمة مع نغمة مثلها أو

على مسافة أوكتاف منها ، وتكون من أصوات

بشرية مختلفة الفصيلة أو من آلات من فصائل

مختلفة [م . م . م . ث] .

Octave (٤٢)

(٤٣) أى الأنغام المختلفة .

(٤٤) Heterophony كالنغم الخاس أو الرابع بالنسبة

للنغم الأصلي الذى ينشد المقنون .

Mystery-plays (٤٥)

Dion Chrysostom (٤٦)

Plot (٤٧)

Lyrical-musical nature (٤٨)

Narrative speech (٤٩)

Paul Henry Lang: Music in Western (٥٠)

Civilization.

Ernest Newman: Wagner, Man and Artist (٥١)

Nietzsche: The Birth of Tragedy from the Spirit (٥٢)

of Music.

Oliver Strunk (Editor): Source Reading in (١٠١)

Music History. New York 1950 P. 86.

The Letters of Cassiodorus: Translated into (١٠٢)

English by Thomas Hodgkin. London 1886 p.

194.

Psalmody (١٠٣): ترتيلة دينية . تبجيحة دينية . أنشودة

غنائية كنيسية . وهي تنويه بمجد السيد المسيح

والعذراء البتول وسائر القديسين . [م . م . م . ث]

Hymn (١٠٤)

Melisma (١٠٥) النقرشة أو التنيق وهي حليات صغرية

تضاف إلى غناء المبلودية يبدو معها الصوت

القناني كأنه يرتجف . وهي موجودة في الغناء

العربي ، ولها إشارات تدوين خاصة تبين اتجاه

النقرشة صعودا وهبوطا [م . م . م . ث] .

Strophic (١٠٦) البناء المقطعي للشعر أى بناء القصيدة

من عدة مجموعات يربطها معنى واحد وقافية

واحدة .

Refrain (١٠٧) «الرجع» وهو الجزء الذى يتكرر إنشاده

في الأغنية ، وعادة تشده المجموعة التى تساند

المعنى المقرد ، وهو ما يطلق عليه كلمة «الذهب» ،

وقديما كان يسمى «القرار» .

Anastasens imera (١٠٨)

Ambroso (١٠٩)

Veni Redemptor (١١٠)

Responsorial Singing (١١١)

Antiphonal Singing (١١٢)

«Allcluia» الصيغة اللاتينية للفظ «هالولوباء»

بمعنى «الحمد لله» ، وهي تمثل الجزء الثالث من

القداس ، جزء التحميدات .

Justinian «Corpus Juris» (١١٤)

Oxyrhynchus papyrus (١١٥)

Suidas (١١٦)

Michael Psellus (١١٧)

Bryennius (١١٨)

Pachymeres (١١٩)

Pepin (١٢٠)

Unison (١٢١)

Alba (٨٢)

Tagliet (٨٣)

Aurora ربة الفجر (٨٤)

Marcus Terentius Varro (٨٥)

De Musica (٨٦)

Disciplinarum libri IX (٨٧)

Censorinus (٨٨)

Martianus Capella (٨٩)

Boethius (٩٠)

Cassiodorus (٩١)

Isidore of Seville (٩٢)

Suetonius (٩٣)

Seneca (٩٤)

Tacitus (٩٥)

Marcus Aurelius (٩٦)

Lucian (٩٧)

Potinus (٩٨)

(٩٩) يعكف العلماء المتخصصون في السنوات الأخيرة

على سبر غور الموسيقى البيزنطية وتدويناتها
المفقدة . والكل يترب بلهفة شديدة ظهور
الموسوعتين المختصتين لموضوعي موسيقى
الكنيسة الشرقية .

a. Monumenta Musicae Byzantinae Copenhagen

b. Trésor de Musique Byzantin (Paris)

(١٠٠) من بين المصادر المعاونة لنقل نظريات الإغريق

إلى القرون الوسطى ما ترجمه جيراردو الكريغوني

Gerardo di Crimmona وقسطنطين الأفرىقى

Constantine the African وحنا الأشبيلي Jean of

Seville وأفلاطون التريفولي Plato of Trivoli إلى

اللاتينية من المصادر العربية المترجمة أصلا من

الإغريقية .

انظر (أ)

H. G. Farmer: The Arabian Influence on

Musical Theory. Journal of the Royal Asiatic

Society. 1925 P11.

(ب) ألنومبيلي Aldo Mielì العلم عند العرب

وأثره في تطور العلم العالمى : نشرته جامعة الدول

العربية .

(١٢٢) بمكة الحنف البريطني وبمكة مسجد أبا صوفيا باستنول مخطوط مترجم إلى العربية من أصل يوناني عنوانه «رسالة صنعة الأرجانون الزمري» ومترجمه مجهول، وينسب الأصل اليوناني إلى موريسطوس Moristos. ويذكر كتاب الفهرست ثلاثة أنواع مختلفة من الأرجانون، يوصف اثنان منهما في كتاب يسمى «كتاب في الآلة المصوتة المسماة بالأرجانون البوقي والأرجانون الزمري» على حين يوصف آلة ثالثة في كتاب آلة مصوتة تسمح على ستين ميلا.

(انظر : Farmer, HG: The Sources of Arabic

(Music, 1940

Automatons (١٢٣)

Acclamations (١٢٤)

Basileus (١٢٥)

Esapostolos (١٢٦)

Polychronismos (١٢٧)

Euphemesia (١٢٨)

Evangelary (١٢٩)

Psalterion (١٣٠)

Octoechus (١٣١)

Euchologion (١٣٢)

Apostolos (١٣٣)

Triodion (١٣٤)

Pentecost (١٣٥)

Epiphonasia (١٣٦)

The Simple troparions (١٣٧)

Bardesanes (١٣٨)

(١٣٩) Refrain ويعرف أيضا باسم المذهب وهو الجزء الذي يتكرر إنشاده في الأغنية، وعادة تنشده المجموعة التي تساند الغنى المفرد، وقدما كان يسمى القرار (م. م. م. ث.).

(١٤٠) Canon الكلمة من أصل سامي، وهي عصاة مجوفة تستعمل في قياس المسافات المستقيمة. وقد استعملها هوميروس في هذا المعنى. كما استعملها أريستوفانس في شعره في ذات المعنى، واستعملها بطليموس في دراساته الفلكية، ثم استعملها بوليكليتوس في مقال عن النسب بين

أجزء الجسم البشري في فن النحت. والكانون إحدى وسائل الكتابة الكوتراينطية. وينطوي العمل الموسيقي الذي ينتظم تحت «الكانون» على لحن بصوت مفرد يدخل عليه قبل أن ينتهي صوت آخر أو أكثر محاكيا الصورة الميلودية للحن الأول محاكاة حرفية فينبأ عن هذا اللون من الطبايق أو التراكب. وبعبارة أخرى هو نسيج بوليفوني ذو مذاق خاص لأنه يتشكل من نفس الخط اللحني وملاحظات على أبعاد موسيقية مختلفة. وقد ظهر قالب «الكانون» مع الأصوات البشرية خلال الغناء الكنسي، وبعد غطا قريدا لأنه نشأ في الأصل من خط لحن واحد تردده الأصوات البشرية من طبقات مختلفة بشكل متلاحق على أبعاد موسيقية متعددة هي نفس الأبعاد التي تفصل بين الأصوات البشرية في الغناء الكنسي. وإذا كان «الكانون» يتشكل من صوتين أو أكثر إلا أنه كان في الأصل ولا يزال في أغلب استعمالاته يتكون من أربعة أصوات هي الصوت النسائي العالي «سويرانو» والصوت النسائي الخفيض «أطرو» والصوت الرجالي الحاد «تينور» والصوت الرجالي الخفيض «باس» (م. م. م. ث.).

Hymnographos (١٤١)

Romanos (١٤٢)

Acatheism-hymn (١٤٣)

Avares (١٤٤)

«Ein Feste Burg» (١٤٥)

Iconoclast (١٤٦)

Icon (١٤٧)

Sontation melos (١٤٨)

Anion melos (١٤٩)

Hagiopolites (١٥٠)

Octoechus (١٥١)

Neuma (١٥٢)

Precentor (١٥٣)

Melisma (١٥٤)

Kyrie eleison (١٥٥)

Plain Song / Plain Chant (١٥٦)

Melisma النقشة (١٥٧)

المصلى الورع الشبهة بوداعة الحمل .

Introitus (١٧٤)

Procession (١٧٥)

Graduale (١٧٦)

Protektor Naster (١٧٧)

Offertorium (١٧٨)

Communio (١٧٩)

Deo gratias (١٨٠)

Amen (١٨١)

Alleluia (١٨٢)

Tract (١٨٣)

Domine non Secundum (١٨٤)

Prosa Sequentia (١٨٥)

Domine in virtute (١٨٦)

Hypo أي الأدنى من . (١٨٧)

(١٨٨) ديوان كان يستعمله أهل ليديام تعديلا وقد عليهم من الخارج .

(١٨٩) جاء هنري جلاريانوس Henry of Garianus بعد جريجوريوس بنسنة وخمسون عاما بنظرية أضاف بها أربعة مقامات أخرى هي :

المقام التاسع - الديوان الأيولي - من نغم لا إلى لا (جواب)

المقام العاشر - الديوان تحت الأيولي - من نغم مي إلى مي (جواب)
دو (جواب)

المقام الحادي عشر - الديوان الأيوني - من نغم دو إلى دو (جواب)

المقام الثاني عشر - الديوان تحت الأيوني - من نغم صول إلى صول (جواب)

وقد نجح جلاريانوس بناء مقام على درجة «سي» لأن هذا المقام يتضمن المافة الخامسة الناقصة بين درجتين الأولى والخامسة . وهي المافة السابعة بشيطان الموصفى أو المصادمات المعيبة في

الموسيقى Diabolus in Musica

Syllabic (١٩٠)

Neumatic (١٩١)

Psalmic (١٩٢)

Melismatic (١٩٣)

A. B. C. D. E. F. G. (١٩٤)

(١٥٨) The Hours وهي مواقيت الصلوات على مدار

الأربع والعشرين ساعة في اليوم الواحد كالآتي :

١ - صلوات ليلية Matins وهي ثلاث أثناء الليل
٢ - صلوات الفجر Lauda عند صياح الديك في الفجر .

٣ - الصلوات الأولى بالنهار Terde حوالى الساعة السادسة صباحا .

٤ - صلاة ثلث النهار Prime حوالى الساعة التاسعة صباحا .

٥ - صلاة القداس Mass حوالى الساعة العاشرة صباحا . وأحيانا بعد صلاة الظهر أو بعد صلاة العصر .

٦ - صلاة الظهر Sexti الساعة ١٢ ظهرا .

٧ - صلاح العصر None الساعة الثالثة بعد الظهر .

٨ - صلاة المغرب Vespers الساعة السادسة مساء .

٩ - صلاة مستهل الليل Compline عندما يهبط الليل .

ومن الظواهر التي تثير الاهتمام أن الأنماط النغمية في الهند ، وتعرف باسم الراجات ومفردها راجا ، ترتبط هي الأخرى ارتباطا وثيقا بالساعات المختلفة ليل والنهار ، ومن المحرم أداء أى منها في غير الوقت الذي تنسب إليه منذ أقدم عصور التاريخ .

Lumen ad revelationem. Nunc demittis hymn (١٥٩)

Hymn (١٦٠)

Exultet orbis gadiis (١٦١)

Ordinary (١٦٢)

Proper (١٦٣)

Kyrie (١٦٤)

Kyrie eleison (١٦٥)

Christe eleison (١٦٦)

Gloria (١٦٧)

Gloria in excelsis Deo (١٦٨)

in terra pax hominibus bonae voluntatis (١٦٩)

Credo (١٧٠)

Credo in unum Deum (١٧١)

Sanctus Sanctus Sanctus (١٧٢)

Agnus Dei qui tollis peccata mundi وتشير (١٧٣)

بعض المصادر إلى أن هذا الختام يتوه بوداعة

The Winchester Trovers (٢٢٢)
 Motet (٢٢٣)
 Gesta (Lat.) Deeds (Eng.) Chanson أنشودة المآثر (٢٢٤)
 de geste (Fr.)
 Chanson de Roland (٢٢٥)
 Guy d'Amiens (٢٢٦)
 William of Malmesbury (٢٢٧)
 Albert Seay, Music in the Medieval World. (٢٢٨)
 Prentice Hall, N. Y. 1955. P 61.
 Goliards (٢٢٩)
 O admirabile Veneris idolum ويرجع كورت (٢٣٠)
 زاكس تاريخ هذه الأغنية إلى القرن العاشر.
 Trobadours and Trouveres (٢٣١)
 لم يقصر كورت زاكس فناني التروبادور على
 طبقة النبلاء، وحدهم، إذ يذهب إلى أن ماركابو
 Marcabu كان لقيطاً تركته أمه على باب قصر أحد
 النبلاء وكان برنار التروبادوري Bernard de
 Ventadour ابن أحد الرقادين.
 Marcabu of Gascony (٢٣٣)
 Bernard de Ventadour (٢٣٤)
 Girault de Bornelh (٢٣٥)
 Girault de Riquier (٢٣٦)
 Bertrand de Born (٢٣٧)
 Quesne de Beihune (٢٣٨)
 Blondel de Nesle (٢٣٩)
 Thibaut, King of Navarre (٢٤٠)
 Robin et Marion (٢٤١)
 Minstrels (٢٤٢)
 Histrions (٢٤٣)
 كان لدوق أكرتانيا ولد يدعى جيوم. ولقد
 عاصر هذا الصبي عودة أبيه من غزواته في
 الأندلس مصحوباً بالأسرى والسبايا، وكان يتأثر
 أشد التأثير بروعة أزيائهن وانهمار دموعهن تحت
 أقنعتهم ولون السبايا الأسمر، لذا واظب على
 حضور مجالس أبيه مستمعا إلى ما يدور فيها من
 حديث وأغان وأشعار بالعربية تركت به أثرا بالغا.
 وحدث أن سمع مرة أحد الحاضرين يسأل والده
 عن سر حديث الشاعر النشد الجلال «المنزل» في

Neums (١٩٥)
 (١٩٦) المونوكورد آلة معملية ذات وتر واحد يقسم إلى
 أجزاء بواسطة فنترة منحركة تحته، ويقاس تردّد
 كل جزء وحده.
 Authentic (١٩٧)
 Plagal (١٩٨)
 Guido d'Arrezzo (١٩٩)
 Ut queant laxis Resonare fibris (٢٠٠)
 Mira gestorum Famuli tuorum
 Solive polluti Labu reatum Sancte Iohannes
 Dialogus in «محاورات في الموسيقى» (٢٠١)
 musica، وكتب جويدو دارتسو «القواعد الدقيقة»
 Micrologus
 Psaltery (٢٠٢)
 Planctus (٢٠٣)
 Interval البعد الموسيقي أو المسافة الموسيقية، وهو
 الفرق بين تردّد نغمتين متتاليتين أو غير متتاليتين
 فرقا ندرجه الأذن ويدخل في تركيب سلّم من
 اللالام الموسيقية (م. م. م. ث.).
 Vox principalis (٢٠٥)
 Vox organalis (٢٠٦)
 Parallel Organum (٢٠٧)
 Sit Gloria Domini (٢٠٨)
 Octave الأوكلاف هو مسافة موسيقية يكون أحد
 حذفيها جوابا أو قرارا للآخر، وتخصر بينها عددا
 من الدرجات، هي السلّم الموسيقي.
 Clausula (٢١٠)
 Dimbolus in Musica (٢١١)
 Alleluia surrexit Christus (٢١٢)
 Regi Regum Glorioso (٢١٣)
 Strict Organum (٢١٤)
 Rex inmensa (٢١٥)
 Epiphany (٢١٦)
 Assumption (٢١٧)
 Bishop Aldhelm (٢١٨)
 Musica Enchiriadis (٢١٩)
 Hucbald (٢٢٠)
 De Harmonica Institutione (٢٢١)

حاشيته بالعربية ، فأجاب الدوق بأن أذان هؤلاء الموسيقين تلتقط بسهولة لهجة أبناء الإقليم الذي يعيشون فيه لفترة ما ، وأنه على الرغم من الحجاب الذي كانت تعيش به المرأة العربية ، إلا أن ذلك لم يمنع العرب من الحديث في أمور العشق والغرام . وهكذا كان لموسيقى العرب وغنائهم أثر كبير على الطفل جيوم ، ففضلها على أشعار المأثر البطولية الأوروبية ، غير أن والده أصر على تعليمه هذه وتلك ، وضرب لذلك مثلاً بأندريه الشاعر النشد في حاشيته والذي حفظ الكثير من أشعار وألحان العرب والبربر وتغهم شعر أوروبا وموسيقاها .

وعندما توفي دوق أكويتانيا كان جيوم في الخامسة عشرة واشترك في الحملات الصليبية في الأندلس والشرق كما انطلق يتعلم الشعر والأغاني وامتدح الحب والغزل في قصائد وأناشيد طويلة ، وكان بذلك أول شعراء التروبادور . وبرغم ذلك فلم يكن جيوم أفلاطونيا في حبه ، أو عذوباً في عشقه لمحاسن محبوبته ، بل امتلأت حياته بالمغامرات الغرامية حتى أن الكنيسة أصدرت ضده قراراً بالحرق لأنه أثار إحدى خليلاته على زوجته

(٢٤٥) كان ثمة فارق واحد بين أغاني التروبادور وأغاني التروفيير ، هو إنشاد الأولى بلغة «أوك» وهي لغة فرنسا جنوبي نهر اللوار ، وإنشاد الثانية بلغة «أوي» وهي لغة فرنسا شمال اللوار . وبدأ هذا الفن أصلاً بقصائد دينية ثم تحول شيئاً فشيئاً إلى الموضوعات التي تدغدغ حواس التلذذ وتذاعب خيالاتهم الفروسية ، كالحب المهدب والبلل ووثاء موتى التلذذ فضلاً عن الموضوعات المحلية .

(٢٤٦) Lai (Fr.) Lay (Eng.) هي قصيدة غنائية قصيرة مقسمة إلى فقرات تلتزم أبيات كل فقرة منها بقافيتين مهما كان عدد الأبيات ، ولكن بشرط أن تكرر إحدى هاتين القافيتين أكثر من الأخرى وتسمى بالقافية الأساسية . ويتم تبادل القافيتين وفق رغبة الشاعر ، على أن تكون القافية الأساسية في كل فقرة من نوع قافية أخرى بيت في الفقرة السابقة .

Verclai (٢٤٧)

Fines Amourettes (٢٤٨)

Rondeaux (٢٤٩)

(٢٥٠) دور القرار

Robin m'aime (٢٥١)

Je me repaie (٢٥٢)

Ballade: Dieus soit en cheste maison (٢٥٣)

(٢٥٤) Estampie لحن راقص شاع في جنوب أوروبا بين القرنين الثاني عشر والخامس عشر نادراً ما تُولف له كلمات ، ويعرف في لهجة أهل بروكسانس باسم ستامبدا .

Les Quatre Estampies Reale (٢٥٥)

Canso (٢٥٦)

Serventes (٢٥٧)

Planh (٢٥٨)

Pastorela. Pastorell (٢٥٩)

Chanson dee Toile (٢٦٠)

Aube (٢٦١)

Alba (٢٦٢)

Enueg (٢٦٣)

Tenson. Tenso-Jeu partie (٢٦٤)

Chanson de geste (٢٦٥)

Serena (٢٦٦)

Quant vei l'aloete mover (٢٦٧)

Grace Brulé (٢٦٨)

Je ne puis pas si loing fuir (٢٦٩)

(٢٧٠) كانت المقاييس الإيقاعية لأغاني التروبادور والتروفيير تحمل أسماء إغريقية ، وكلها من الوزن الثلاثي :

المولاي Trochaeus .

الإيامي Iambus .

الأصبي Dactylus .

الأنابسي Anapaest .

السبوندي Spondeus .

الثلاثي الأفرع Tribrachys .

(انظر في هذا الشأن الفصل الخاص بالموسيقى الإغريقية)

Tuit mi desir (٢٧١)

Chanterai por mon coraige (٢٧٢)

Tuit ca qui sunt enamoura (٢٧٣)

(٢٧٤) يشير اسم هذه الرقصة الفرنسية إلى أن الراقصين كانوا يتحركون في دائرة ، ويتخذ النشد الرئيسي

Léonin (٣١١)
 Conductus (٣١٢) لحن كورالي ينشد عند انتقال الواظظ
 إلى منبر الكنيسة ثم عند عودته منه ، ثم أطلق بعد
 ذلك على لحن يحمل موعظة فسمى «لحن
 الوعظ» .
 Organum (٣١٣)
 Organum duplum (٣١٤)
 Unison (٣١٥)
 Cantus firmus (٣١٦)
 Drone Bass (٣١٧)
 Duplum (٣١٨)
 (٣١٩) الثلاثية Triplet هي نوع من الزخرف التغمي
 تركيب كل ثلاثة أنغام منه على دقة واحدة من
 دقات الإيقاع ويكون لها زمن ماز لزمين فقط .
 Mensural Music (٣٢٠)
 Judae and Jerusalem (٣٢١)
 Cadence (٣٢٢)
 Organum duplum (٣٢٣)
 Point d'orgue = Pedal point (٣٢٤)
 Pérotin (٣٢٥)
 Triplum (٣٢٦)
 Seerelunt (٣٢٧)
 Serelunt principes (٣٢٨)
 Motet (٣٢٩)
 A la Cheminée (٣٣٠)
 Tenor-recorder (٣٣١)
 Polyphonic (٣٣٢)
 Polyrhythmic (٣٣٣)
 Polytextual (٣٣٤)
 Franco of Cologne (٣٣٥)
 Pierre de la Croix (٣٣٦)
 Montpellier Colleas (٣٣٧)
 «Dies irae» Dies irae. dies illa Solvet sacchum (٣٣٨)
 in fairlla Testa David cum Sibylla
 سيكون ذلك «يوم الغضب» ، واليوم الذي يحترق
 فيه العالم حتى بصير ومادا ، وهو ما يشهد به داود
 والسبلة (الهانئة الإلهية عند الرومان الوثنيين) .
 وهي مطلع ترنيمة تشد في قداس الجنائز . ويقال
 إنها من تأليف نومسادي شيلانو الراهب
 الفرنسيكاني المتوفى عام ١٢٦٠

موضعا مركزيا من الدائرة في حين يردد كوروس
 الراقصين ذات المقطع الذي يغني المنشد من ورائه .
 Minstrels (٢٧٥)
 Sumer is icumen in (٢٧٦)
 Carol (٢٧٧)
 Virelay (٢٧٨)
 Verbum Patris humanur (٢٧٩)
 Tabor (٢٨٠)
 Minnesingers (٢٨١)
 Duple meter (٢٨٢)
 Triple meter (٢٨٣)
 Ionian mode (major) (٢٨٤)
 Ey ich sach indem Trone (٢٨٥)
 Heinrich von Muglin Frauenlob (٢٨٦)
 Walter von der voegeleweide (٢٨٧)
 Wolfram von Eschenbach (٢٨٨)
 Parsival (٢٨٩)
 Tiutrel (٢٩٠)
 Neithart von Reuenthal (٢٩١)
 Minne (٢٩٢)
 Spervogel (٢٩٣)
 Hugo von Montfort (٢٩٤)
 Oswald von Wolkenstein (٢٩٥)
 Leid (٢٩٦)
 Tagleid = aube (٢٩٧)
 Leich = Lai (٢٩٨)
 Spruch (٢٩٩)
 Meistersingers (٣٠٠)
 Stabreim (٣٠١)
 (٣٠٢) عن كتاب «مولع حذر بقاجنر : دراسة نقدية» د .
 ثروت عكاشة . الهيئة المصرية العامة للكتاب .
 Ich Klag ein Engel (٣٠٣)
 Mit Gunstlichem Herzen (٣٠٤)
 Conrad Nachtigall (٣٠٥)
 Sebastian Welde (٣٠٦)
 Adam Puschmann (٣٠٧)
 Hans Sachs (٣٠٨)
 Ars Antiqua (٣٠٩)
 Ars nova (٣١٠)

أساس الغناء، يتجوزل المفتون من طبقات أعلى بحرية في إبداعات نغمية من فوقها. وهو الأساس الثابت الذي يحدد شكل الغناء وشكل النغم. والأغلب أن يكون هذا الغناء المضبوط من طبقة خفيفة تسمى القرار (م. م. م. ث.).

Kyrie (٣٦٥)

Guillaume de Machaut (٣٦٦) (حوالي ١٣٠٠) وكان شخصية فذة متعددة المواهب والفدرات: فكان شاعرا وراعا وموسيقيا، كما كان من رجال البلاط، خدم ملوكا ثلاثة: جان ملك لكسمبورج وجان نورماندي وشارل الخامس ملك فرنسا، وذلك قبل أن ينخرط في سلك الرهبنة.

Virelai (٣٦٧)

Pastourelles (٣٦٨)

De tout sui si confortée (٣٦٩)

(٣٧٠) لم تكن «الرونديو» الفرنسية Rondeau في عصر «الفن الجديد» بفرنسا من نماذج الرقص كما سوف تغدو في عصر كوبران (القرن السابع عشر)، بل كانت أغنية دينوية يقوم بتأليفها مؤلفو نموذج الموت. ولذا كانت مصوغة من لحن يصحبه خطان من خطوط البوليفونية. وكانت الميلودية الأساية تكتب أحيانا بصوت غنائي يشد كلماتها وتصحبه ألقان تعزفان الخطين البوليفونيين، وأحيانا أخرى تكتب لثلاث خطوط بوليفونية تشدها ثلاث مجموعات من مجموعات الكورال. وكان يطلق أحيانا على هذا النموذج من الروندو «رونديل» أي الدويرة تصغيرا للدائرة التي يشير التركيب الموسيقي إليها.

(٣٧١) كان أسلوب أغنية البالاد Ballade يتكون من ثلاث خطوط بوليفونية على نمط الموت، عكف على تأليفها ملحن الموت بفرنسا من رواد الفن الجديد. وهي أغنية تشتمل على ثلاث مجموعات من أبيات الشعر، وتغترى كل واحدة منها سبعة أو ثمانية أبيات يكون الآخرين منها عادة هما مرجع الأغنية، واشتهر بتأليفها على هذا النحو كل من آدم دي لاهال وجيوم ده ماشو.

Je puis (trop bien) (٣٧٢)

Romance (٣٧٣)

(٣٣٩) لحن يرتل أحيانا بين «التمهيد» وتلاوة الإنجيل في القداس الغريسي. وقد تطور معنى هذه الكلمة حتى أطلقت على مجموعة الكلمات والأنغام التي تشكل ترتيلا أو نشيدا مستقلا فأصبحت بعد العصور الوسطى ترادف كلمة نشيد Hymn

. graduale

(٣٤٠) مجموعة أناشيد القداس أو المجاوبات المشتقة غالبا من مزامير داود، والتي ترتل بعد إلقاء الجزء الخاص من رسائل بولس الرسول في القسم الثاني من القداس المسمى «التعليمي».

Songe d'une nuit de Sabbat (٣٤١)

Laude (٣٤٢)

Litanies (٣٤٣)

God's Pauper (٣٤٤)

Stabat Mater (٣٤٥)

Jacoponi da Todi (٣٤٦)

Dante (٣٤٧)

Boccaccio (٣٤٨)

Chaucer (٣٤٩)

Giotto (٣٥٠)

Duplum (٣٥١)

Contra-tenor (٣٥٢)

Treble or Organum triplum (٣٥٣)

Mezzo - soprano (٣٥٤)

Organum (٣٥٥)

Cantus firmus (٣٥٦)

Contra (٣٥٧)

Treble Soprano (٣٥٨)

Contralto (٣٥٩)

Isorythme (٣٦٠)

(٣٦١) أطلق على التقسيمات الثنائية اسم الزمن غير التام Tempus imperfectum تميزها عن التقسيمات الثلاثية التي كانت تسمى الزمن التام

Tempus perfectum

Triplex (٣٦٢)

Duplex (٣٦٣)

Cantus Firmus (٣٦٤) الغناء المضبوط أو الأساس الثابت. وهو جملة موسيقية محددة المعالم تعد

- Counterpoint (٤١٠)
- Imitation (٤١١)
- Canon (٤١٢)
- Inversion (٤١٣)
- Diminution (٤١٤)
- Augmentation (٤١٥)
- Ritardando and Accelerando (٤١٦)
- Retrogradation (٤١٧)
- Motifs (٤١٨)
- O Flos florem (٤١٩)
- Vergina Bella (٤٢٠)
- Ma bouche rit et ma pensée pleure (٤٢١)
- Petite Camusette (٤٢٢)
- ١٥٠٥ سنة حوالي توفي Jacob Obrecht (٤٢٣)
- Chanson de Nouvel An (٤٢٤)
- Squarcialupi كان يتمتع بشهرته كعازف ماهر على الأورغن وعلى الصوت، غير أن شهرته كمؤلف موسيقى تتواضع أمام مؤلفي الشمال.
- Heinrich Isaac (٤٢٦)
- Chant de Pâques (٤٢٧)
- «Susse Vater, Herre Gott» (٤٢٨)
- Canzona (٤٢٩)
- Frottoia (٤٣٠)
- Coco-roco (٤٣١)
- Adrian Willaert (٤٣٢)
- Jacques Arcadelt (٤٣٣)
- Philippe Verdelot (٤٣٤)
- Constanzo Festa (٤٣٥)
- O bene mio (٤٣٦)
- Cipriano da Rore (٤٣٧)
- Andrea Gabrieli (٤٣٨)
- Giovanni Pierluigi da Palestrina (٤٣٩)
- I voghi fiori (٤٤٠)
- Solo (٤٤١)
- Chromaticism (٤٤٢)
- Orazio Vecchi (٤٤٣)
- Don Carlo Gesualdo (٤٤٤)
- Claudio Monteverdi (٤٤٥)
- Madrigal Comedy (٤٤٦)
- Tel rit au matin qui au soir pleure (٣٧٤)
- Refrain (٣٧٥)
- Philippe de Vitri (٣٧٦)
- Caccia (٣٧٧)
- Caccia: «Tosto che l'alba» (٣٧٨)
- Peschi: Così pensose (٣٧٩)
- Francesco Landini (٣٨٠)
- Mandrilai Matricale Madriale, Madrigale (٣٨١)
- El mio dolce sospir (٣٨٢)
- Ballate (٣٨٣)
- Ballade (٣٨٤)
- Dunstable (٣٨٥)
- Treble (٣٨٦)
- Gymel (٣٨٧)
- Isorhythmic (٣٨٨)
- Organum triplum (٣٨٩)
- Faux bourdon (٣٩٠)
- The New Oxford History of Music, Vol III (٣٩١)
- chapter VI p. 196.
- Santa Maria non est (٣٩٢)
- Duos (٣٩٣)
- Sancta dei Genitrix (٣٩٤)
- Burgundian School (٣٩٥)
- Flemish School (٣٩٦)
- Philip the Good (٣٩٧)
- Charles the Bold (٣٩٨)
- Counterpoint (٣٩٩)
- Authentic cadence (٤٠٠)
- Plagal cadence (٤٠١)
- Gilles Binchois (٤٠٢)
- Ian Ockeghem (٤٠٣)
- Tours on the Loire (٤٠٤)
- Lamentations of Jeremiah (٤٠٥)
- Humanism (٤٠٦)
- Da Vinci, Michaelangelo, Titian, Durer, Holbein (٤٠٧)
- Machiavelli, Rabelais, Montaigne, Ronsard, (٤٠٨)
- Cervantes, Shakespeare, Spenser, Bacon
- Copernicus and Galileo (٤٠٩)

Chanson ri. née (١٧٠)
 Chanson mesuré (١٧١)
 Clement Jannequin (١٧٢)
 La guerre: la Bataille de Marignan (١٧٣)
 Sonnez clairs (١٧٤)
 Le Chant des Oiseaux (١٧٥)
 Keyboard instruments (١٧٦) وتسمى أيضا الآلات
 ذات الملاصق .
 Pierre Attaignant (١٧٧)
 Allons au vert bocage (١٧٨)
 Tant que vivray (١٧٩)
 Vivray-je toujours en soucy? (١٨٠)
 Jean Mouton (١٨١)
 Philippe de Monte (١٨٢)
 Orlando di Lassus (Roland de Lassus) (١٨٤)
 (١٨٥) المقصود بنى يعقوب حفيد إبراهيم الخليل وأبناؤه
 وهم بنو إسرائيل الذين ورد ذكرهم في الأسفار
 ودورهم محصور في منطقة حاران (حاران حالياً)
 حيث وطهم الأصلي الذي ولدوا ونشوا فيه ،
 وكانت فلسطين أرض غربتهم . وقد وجدوا في
 القرن السابع عشر قبل الميلاد وهو نفس عهد
 إبراهيم الخليل . انظر د . أحمد سوسة : العرب
 واليهود في التاريخ . وزارة الإعلام العراقية
 ١٩٧٢
 Lockeimer Liedbuck (١٨٦)
 Ludwing Senff (١٨٧) وقد اشتهر بنوع من الأغاني
 الخفيفة المرحية المكونة من أجزاء مختلفة من
 الأغاني الشعبية ، وتعرف باسم كودليبتس
 Quodlibets وشاع هذا النوع من الأغاني في
 القرنين الخامس عشر والسادس عشر .
 Chant d'adieu (١٨٨)
 Wenn ich des morgens früh aufstehe (١٨٩)
 Hans Leo Hassler (١٩٠)
 Conrad Paumann (١٩١) (١٤١٠-١٤٧٣)
 (نغربية)
 Fundamentum organandi (١٩٢)
 Chorale (١٩٣)
 Apassionata (١٩٤)

L'Amfiparnasso (١٤٧)
 Form (١٤٨)
 A Capella (١٤٩)
 Josquin Desprez (Després) (١٥٠) ولد في بلجيكا
 حوالي ١٤٥٠ ، وجاب أوروبا كلها : روما وباريس
 وكونتدي ، وغيرها من المراكز الموسيقية الهامة
 فحمل معه أينما حل تأثير المدرسة الفلمنكية التي
 نشأت في الأراضي الرابطة .
 Guillaume Dufay (١٥١)
 «Requiem Acternam-la deploration De John
 Okeghem»
 Mille regrets (١٥٣)
 Recorder (١٥٤)
 Viola de gamba (١٥٥)
 Palestrina (١٥٦)
 Tablature (١٥٧) طبع أول تدوين لجدول المفتاح على
 الطريقة الإيطالية سنة ١٥٠٧ قبل طباعة أول
 جدول مفتاح للعود على الطريقة الألمانية بأربع
 سنوات .
 (١٥٨) أبو الفلكي الشهور ، وواضع أول صيغة لأوبرا
 «بورديكي وأورفيو» .
 Legato (١٥٩)
 Canon (١٦٠)
 Francesco Spinaccino (١٦١)
 Ambrosio Dalza (١٦٢)
 Petrucci (١٦٣)
 (١٦٤) كانت أوتار العود الستة تضبط على ما يعرف
 بالضبطه القوطية ، حيث يحمز كل وترين فيما
 بينهما مائة رابعة تامة ، فيما عدا الوترين الثالث
 والرابع ، فالمسافة بينهما ثالثة كبيرة ، وعلى ذلك
 تسمى أوتار العود على الضبطه القوطية في
 إيطاليا ، من أغلظها إلى أهدأها بالنغمات : صول
 دو - فا - لا - ري - صول .
 Chanson (١٦٥)
 Imitation (١٦٦)
 Canon (١٦٧)
 Augmentation (١٦٨)
 Diminution (١٦٩)

Hymn (٥٢٦)
 Compline (٥٢٧)
 Christe qui Lux es et dies (٥٢٨)
 Shepherd (٥٢٩)
 Interludes (٥٣٠)
 Consort Music (٥٣١)
 Broken Consort Music (٥٣٢)
 Fantasy (٥٣٣)
 Timbres (٥٣٤)
 Suites (٥٣٥)
 There's part Fantasia No. 3 (٥٣٦)
 (٥٣٧) ومن هذه الأسرة بجانب فيولا السابق نوع يعرف
 باسم (فيولا دابراشير Viola da braccio) أى فيولا
 الذراع لأنها تحمل على الكتف ومنها تطورت
 عائلة الفيولينة .
 Suite No. 3 (٥٣٨)
 Intrada (٥٣٩)
 Keyboard (٥٤٠)
 Harpsichord (٥٤١)
 Clavichord (٥٤٢)
 Spinet (٥٤٣)
 Virginal (٥٤٤)
 Vibrato (٥٤٥)
 Clavicembalo (٥٤٦)
 Cembalo (٥٤٧)
 Clavocin (٥٤٨)
 Cristofori (٥٤٩)

(٥٥٠) لم يكن البيانو الذى ابتكره الإيطالى
 كريستوفورى هو المحاولة الوحيدة لإبداع آلة قادرة
 على تلوين الأداء قوة وضعفاً بين أجزاء الجسطة
 الموسيقية الواحدة، فقد حاصرتها محاولات
 أخرى : فهناك الراهب الإنجليزي الأب وود
 Father Wood الذى صنع فى روما آلة مشابهة لبيانو
 كريستوفورى سنة ١٧١١ وربما كان ذلك بعد أن
 سمع تلك الآلة، والفرنسى ماريوس Marius فى
 باريس الذى قام بمحاولة مشابهة سنة ١٧١٦،
 والألماني كريستوف جوتليب شرويتز Cristoph
 Gottlieb Schroeter فى ساكسونيا سنة ١٧١٧

Innsbruck, ich muss dich lassen (٤٩٥)
 O Welt, ich muss dich lassen (٤٩٦)
 (٤٩٧) مثل لمن الكورال الذى استخدمه فاجنر للحجاج
 فى أوبرا «تانهوزر»، الذى صيغ على غرار كورال
 لوثر فى وقاره ورسائحه، إلى جانب كثير من
 ألحان الكورال فى بعض صوناتات البيانو
 لبيتهوفن، وكونشرتو البيانو الشهير باسم
 «الإمبراطور» فى جزئه الثانى البطء الحركة .
 Johann Walter (٤٩٨)
 Wie schon der Morgenstern (٤٩٩)
 Manor system (٥٠٠)
 Sir Thomas Wyatt (٥٠١) (١٥٠٣-١٥٤٢) ———
 الشعراء الفنتانيين فى عصر إليزابيث، عمل قبل
 عهدنا فى بلاط هنرى الثامن وقال إنه كان عشيقة
 لآن بولين، ومن أجل ذلك سجن بيرج لندن .
 Balleti per cantare, sonare e ballare (٥٠٢)
 William Byrd (٥٠٣)
 Thomas Morely (٥٠٤)
 John Wilbye (٥٠٥)
 Thomas Morely (٥٠٦)
 John Ward (٥٠٧)
 John Bennet (٥٠٨)
 Thomas Bateson (٥٠٩)
 John Farmer (٥١٠)
 Francis Pilkington (٥١١)
 Refrain (٥١٢)
 Ye that do live in pleasures (٥١٣)
 «O Carr thou wilt despatch me» (٥١٤)
 «Ho: Who comes here?» (٥١٥)
 Orlando Gibbons (٥١٦)
 The silver swan (٥١٧)
 The triumphs of Oriana (٥١٨)
 Il trionfo di Dori 1592 (٥١٩)
 «Long live fair Oriana» (٥٢٠)
 As Vesta was from latmos Hill descending (٥٢١)
 Tye (٥٢٢)
 Tallis (٥٢٣)
 Te Lucia ante terminum (٥٢٤)
 Mass a Capella for five voices (٥٢٥)

وكانت نتائج هذه المحاولات جميعها تختلف عن
يانو كريستوفري في التركيب وإن اتحدت معه في
الهدف من صانعتها.

Fitz william Virginal Book: Pardenia (٥٥١)

My Ladye Nevces Booke (٥٥٢)

Pavan (٥٥٣)

Galliard (٥٥٤)

John Bull (٥٥٥)

The Carman whistle (٥٥٦)

(٥٥٧) Passacaglia الباسكاليا: ومناتها الحرفي أغنية
الطريق، وهي رقصة دخلت المؤلفات الخاصة
بالبيانو في القرن السابع عشر، ولم يميز المؤلفون
بينها وبين الشاكوني Chacone فكل منهما في مزان
ثلاثي ومكونة من جملتين موسيقيتين تحتوى كل
منهما على مازورتين أو أربع أو ثمانى مازورات،
وتنتهى كل جملة بفضلة تامة. وهي مقطوعة
موسيقية موضوعة للرقص أصلا وتكرر فكرتها
الموسيقية دون توقف. وليس من الضروري أن
تكون من طبقة الباص مثل الشاكوني.

My selfe (٥٥٨)

Farnaby (٥٥٩)

His Humour (٥٦٠)

Variations (٥٦١)

(٥٦٢) منظر الخنادق المستخدم اليوم في الفواصات

Sensualism (٥٦٣)

(٥٦٤) Rationalism وشار إليه أيضا باصطلاح
«الترشيدى» أو العقلانى

Baroque (٥٦٥)

Pavan (٥٥٣)

(٥٦٦) Grotesque أسلوب تصويرى وُجد منقوشا على
جدران الكهوف الطبيعية وفي أطلال المباني
الرومانية القديمة. ومن أجل هذا غلب عليه اسم
grotesque المشتق من كلمة الإيطالية grotta التى
تعنى الكهف. وهو فن زخرفى نحتا وتصويرا
وعمارا يتميز بتصاوير أو منحوتات خيالية غريبة
للإنسان أو الحيوان أو لكائنات خرافية لا تمت إلى
الواقع بسبب. وهي وإن كانت مستأغمة فبا غير
أن فيها غلوا في التشويه أو مجاوزة الحد فيما هو

طبعى أو فيما يخالف الواقع مما يخرج به إلى
العبث المازح أو القبح المثير للسخرية والإزدراء أو
البشاعة المثيرة للهول والفرع أو الكاريكاتير الذى
يحرك في النفس الفكاهة والتندر لسخفه وغرابته،
وهو مع ذلك على جانب كبير من الحكمة الفنية
[م. م. م. ث.].

(٥٦٧) ثبت أخيرا أنها خماسية بعد اكتشاف أوبرا
«أشراق صباح» كما منفصل فيما بعد.

(٥٦٨) انظر رسالة الفارابى في «نظرية الموسيقى» (صورة
بالمكتب العامة لجامعة القاهرة نقلت بالتصوير عام
١٩٣٠) عن مخطوط أصله قديم محفوظ بمكتبة
الإسكوريال بإسبانيا، وقد حققت هذه الرسالة
بعتوان «الموسيقى الجديدة» (مجموعة تراثنا. دلو
الكاتب العربى).

King Alfonso el Sabio (٥٦٩)

Las Cantigas (٥٧٠)

Fernando Istban (٥٧١)

(٥٧٢) Villancico وهو نموذج المادريجال بإسبانيا في
القرن السادس عشر، كما أصبح يطلق من بعد
على «الكائنات»، وشبه شعره في الأصل شعر
الموشحات العربى (انظر قاموس جروف المجلد
الثامن).

Vihuela (٥٧٣)

Miguel de Fuenlana (٥٧٤)

Gonzales (٥٧٥)

Juan Vázquez (٥٧٦)

Diego Pisador (٥٧٧)

Antonio de Cabezon (٥٧٨)

Luis Mian (٥٧٩)

(٥٨٠) باستثناء الوترين الثالث والرابع، وكانت الأوتار
السة تضبط على نغمات: صول-دو-فا-لا-رى-
صول

(٥٨١) Tecla آلة شبيهة بالأورغن إلى حد كبير

(٥٨٢) Cristobal Morales ولد بأشبيلية حوالى عام
١٥٢١

(٥٨٣) Tomas Ludvico Vittoria (١٥٤٠-١٦١١).

(٥٨٤) McKinney and Anderson: Music in History. P.

التي عاناها البد المسبح منذ إلقاء القبض عليه ومحاكمته وسجنه وصعوده إلى تل الجلجثة ثم صلبه وقيامته من بين الأموات. وكانت هذه المرحلة في مبدأ الأمر عبارة عن تلاوة من الإنجيل تتخللها مقطوعات شاعرية مكسلة تدور حول آلام المسيح وما يتصل بها من موضوعات. وفي هذه المرحلة المبكرة كانت التلاوة تجري باللاتينية. غير أن استخدام اللغة المحلية في النصوص الشعرية التكميلية أفضى إلى ظهور تمثيلات محلية أقدم ما بقي منها باللغة الألمانية. وأشهر العروض الباقية حتى الآن هي ما تقدمه أوبرا مرجا في الألب الباقارية مرة كل عشر سنوات بصفة مستمرة منذ عام ١٦٣٤ لم تتوقف إلا مرات ثلاث بسبب الحرب (م. م. ث.).

Arias (٦٠٦)

Steffano Landi (٦٠٧)

Il Santo Alessio (٦٠٨)

Gonzaga (٦٠٩)

Orfeo (٦١٠)

(٦١١) Recitativo secco وهو إلقاء يعتمد على المقامية وإيقاع الكلمة بدون مصاحبة الأوركسترا ويكنى بمصاحبة هارمونية من عازف الهاربسيكورد (م. م. ث.).

(٦١٢) L'incoronazione di Poppea (١٦١٢). وقد كتب قبلها عددا من الأوبرات الهامة: أورفيو Orfeo (١٦٠٧) وأريانا Arianna (١٦٠٨) والمعركة بين تانكريد وكلوريندا Il Combattimento di Clorinda e Tancredi (١٦١٣)

(٦١٣) Dissonance أو Discord هو التنافر في علاقة الأنغام التي يتألف منها المركب الهارموني، ولا ترتاح الأذن إلى الاستماع إليها، بل قد يخلق التنافر جوا عصيا يلبجأ إليه المؤلفون عادة في بعض التعبيرات الموسيقية المناسبة، ومن ثم فهو علاقة نابية بين شيئين متقابلين عن قصد أو عن غير قصد، ولكنه يتحول إلى توافق فتكون العلاقة بين التوافق والتنافر كتعاقب الليل والنهار أو الصراع بين الخير والشر (م. م. ث.).

(٦١٤) Leitmotif اللحن الدال أو المميز هو استعادة الجملة الموسيقية للإيحاء بإحدى الشخصيات من

Domini Jesu (٥٨٥)

Ave Maria (٥٨٥)

Ars Perfecta (٥٨٧)

Stile Antico (٥٨٨)

Stile Moderno (٥٨٩)

(٥٩٠) Vincenzo Galilei وهو والد العالم الفلكي العظيم جاليليو (١٥٨٣-١٦٤٣).

Girolamo Frescobaldi (٥٩١)

Giovanni Gabrieli (٥٩٢)

(٥٩٣) Giuio Caccini (١٥٤٦-١٦١٨) واشهر بكتابه المسمى «الموسيقى الجديدة» Nouve Musiche الذي يحتوي على عدد من الأغاني لصوت منفرد ومصاحبة آلية، واتخذت حركة «الموسيقى الجديدة» اسمها منه. وقد انضم كاتشيني فيما بعد لجامعة كامبراتا بفلورنسا.

Camcrata (٥٩٤)

Count Giovanni Bardi (٥٩٥)

(٥٩٦) Euridice غير أن هناك أوبرا كتبها يرى بالاشتراك مع رينوتشيني Rinuccini هي أوبرادافني Daphne وقد فقدت مخطوطتها

Stilo recitativo (٥٩٧)

Stilo Representativo (٥٩٨)

(٥٩٩) Thiorbo-Archlute أى العود الكبير. وهي أكبر نماذج العود حجما، وله رأسان: إحداهما تحمل مفاتيح الأوتار المنفخة التي تُعقّق بالأصابع على الوجه الأسامي لرقبة العود. والرأس الأخرى تحمل مفاتيح عدد أقل من الأوتار الغليظة التي لا تُعقّق، بل تُنقر بأصبع الإبهام ليصدر عن كل منها صوت واحد يشبه صوت الكتراباص. وعند عزف التيوبو يستقر على الأرض أمام العازف، وليس على رجله كالعود العادي، وذلك لكبر حجمه.

Figured bass (٦٠٠)

Caccini (٦٠١)

Cavalieri (٦٠٢)

Rinuccini (٦٠٣)

(٦٠٤) كليشيات.

(٦٠٥) Mystery or Passion Plays درامادينية نشأت في أوروبا خلال العصور الوسطى تقدم قصة الآلام

أوتاره فيصغر عن الوتر صوت جاف متقطع (م).

م. م. ث.]

Jan Pieterszoon Sweelink (١٦٣٣)

Ach Gou (١٦٣٤)

Michael Praetorius (١٦٣٥)

Bransle de Village (١٦٣٦) وكلمة برانسل أو برانسل

Brank أو Bransle هي رقصة رقيقة أصلاً انتقلت

بفرنسا إلى بلاط لويس الرابع عشر، وهي ذات

إيقاع ثنائي وتنبه رقصة الجانفوت. وقد أدى

انتشارها في النصف الثاني من القرن السابع عشر

إلى ابتكار رقصة المينيوت الثلاثية الإيقاع من باب

التنوع في ألوان الرقص.

Frescobaldi (١٦٣٦)

Ricercari (١٦٣٧)

Tocatta Cromatica per l'Elevatione (١٦٣٩) وتعرف

أيضاً باسم «التوكاتا الكروماتية لرفع الكأس

القدس».

Giacomo Carissimi (١٦٤٠)

Jephia (١٦٤١)

La Folia (١٦٤٢)

Concise Oxford Dictionary of Music (١٦٤٣)

Concerto Grosso (١٦٤٤)

Giga (١٦٤٥)

Jean Lully (١٦٣٢-١٦٨٧)

Cavalli (١٦٠٢-١٦٧٦)

Alceste (١٦٤٨)

(١٦٤٩) أهم أوبرات لوللي: كادموس وهيرميونيه

Cadmus et Hermione (١٦٧٣) وThésée

Atys (١٦٧٦) وإيزيس Isis

Bellerophon (١٦٧٧) وبيلوروفسون

Persée (١٦٨٢) وفاشيون Phaéton

Acis et Galathée (١٦٨٣) وأكيس وجالاطيا

(١٦٨٦). ومن أعماله المسرحية الأخيرة المسرحية

الريفية: معبد السلام Idylle de Sceaux ou

Temple de la Paix

Quinault (١٥٠٠)

Abbé Pierre Perrin (١٥١٠) وكان شاعراً

Robert Cambert (١٥٢٠)

خلال الاشتقاق أو التفرغ. واللحن الدال ينبغي

أن يكون سهل التمييز ليتفق مع المهمة الموكولة إليه

ومن ثم واضح الإيقاع، وأن يستند أداؤه في أغلب

الأحيان إلى نفس الآلة الموسيقية (م. م. م. ث.).

Aria (١٦١٥)

Viola da braccio (١٦١٦)

Viola da gamba (١٦١٧)

Solo concertante (١٦١٨)

Concerto (١٦١٩)

Vimacchie (١٦٢٠) يطلق على مهارة العزف بالفرنسية

وبالإيطالية Bravura

Bell Canto (١٦٢١) نوع من الغناء اشتهرت به المدرسة

الإيطالية، يتميز أداؤه بالشحن ويهدف إلى التأثير

العاطفي بعيداً عن الدرامية (م. م. م. ث.).

Antonio Vivaldi ويذهب ميلر في كتابه History

of Music إلى أنه عاش بين عامي ١٦٨٠ و١٧٤٣

(ص٢١٢).

Benedetto Marcello (١٦٣٣)

Cori spezzati (١٦٤٤)

Canson No. 1 (١٦٥٥)

Sonata Piane forte (١٦٦٦)

Petit Jacquet (١٦٧٧)

Symphoniac Sacrae (١٦٨٠)

(١٦٢٩) لم تكن الآلات الموسيقية قد تطورت ونمت

إمكاناتها بعد، ومن ثم لم تكن الكتابة لها قد

درست بالتفصيل وخاصة آلات النفخ. فكثيراً ما

كان المؤلف يكتب أدواراً ويؤشر على نوتاتها بأنها

للعزف إما على الفلوت مثلاً أو الأوبوا. واستمر

الحال على هذا المنوال حتى أواخر القرن الثامن

عشر (العصر الكلاسيكي) عندما تطورت صناعة

الآلات وتقدم العزف عليها بمدرسة «ماتيهام»

بألمانيا وبدأ الأوركسترا السيمفوني في التآلق

والازدهار.

Arcangelo Corelli (١٦٣٠)

Tommaso Albinoni (١٦٣١)

Pizzicato (١٦٣٢) الغمز أو التبر بالأصبع هو أسلوب من

أساليب العزف على الوترية يسمى الأوتار

بالأصابع بدلاً من القوس، كما تسمى ريشة العود

تغنى، وليس المقصود هو نموذج الصوتاته الذي عزف بعد ذلك ابتداء من كارل فيليب إيمانويل باخ.

- Tutti (١٨٢)
Missa Brevis (١٨٣)
Credo (١٨٤)
Sanctus (١٨٥)
Benedictus (١٨٦)
Agnus Dei (١٨٧)
Sanctus (١٨٨)
Hosanna (١٨٩)
Score (١٩٠)
St. Matthew's Passion (١٩١)
Heinrich Schutz (١٩٢)
Come Sweet Death (١٩٣)
Timbres, tone color (١٩٤)

(١٩٥) من أهم المدارس الموسيقية في العصر الكلاسيكي، وكان نشاطها متمركزا حول أوركسترا بلاط مدينة مانهايم، وتميزت ببراء التعبير عن القوة والضعف في أداء أجزاء الجملة عند العزف أو الغناء. وقد أسهمت مدرسة مانهايم كثيرا في تطور العزف على الآلات الموسيقية وفي تكوين الأوركسترا اليعفوني الكلاسيكي لعصر ما قبل يتهوفن مباشرة.

(١٩٦) انظر حديثه عن الفن الوصفي بموسيقى فاجنر في كتابه: Wagner, Man & Artist

- Harmonic Progression (١٩٧)
Well-tempered Clavier وتسمى هذه المجموعة Das wohltemperierte Clavier

- Anhalt-Cöthen (١٩٩)
Die Kunst der Fuge (٧٠٠)

- Irene Glass and Herbert Wien stock: Through (٧٠١)
An Opera Glass

- Alceste (٧٠٢)
Wolfgang Amadeus Mozart (٧٠٣)
Singspiele (٧٠٤)
La Serva Padrona (٧٠٥)
Giovanni Battista Pergolesi (٧٠٦)

Pomone وتعرف أيضا باسم Pastorale وقد ألقت سنة ١٦٥٩

- Les Indes Gallantes (١٦٤)
Dietrich Buxtehude (١٦٥)
Georg Philipp Telemann (١٦٦)
Christians, Let us praise the Lord (١٦٧)
Suite (١٦٨)
Albion and Albanius (١٦٩)
Henry Purcell (١٦٠)
Dido and Aeneas (١٦١)
Chamber Opera (١٦٢)
Lament (١٦٣)
Alessandro Scarlatti (١٦٤)
Sule sponde del Tebro (١٦٥)
Domenico Scarlatti (١٦٦)
Gavotte (١٦٧)
Domenico Cimarosa (١٦٨)
George Frederick Handel (١٦٩)
Agrippina (١٧٠)
Xerxes (١٧١)
Giulio Cesare in Egitto (١٧٢)
Rodolinda (١٧٣)

(١٧٤) وهي أوبرا تناول ألوانا من النقد الاجتماعي والبس المعاصر (القرن الثامن عشر) يقوم على ألحان شعبية معروفة بالإنشراح وتنشد، وأعد موسيقاها بيپوش Pepusch وحوارها الشاعر جاي Gay، وقد أعاد بنجامين برين صياغتها أخيرا في القرن العشرين (١٩٤٨).

(١٧٥) Semele هي ابنة كادموس وهارمونيا ظفرت بحب جوبيتر متكررا في هيئة بشرية وأنجبت له باخوس (ديونيسوس).

- People (١٧٦)
Israel in Egypt (١٧٧)
Saul (١٧٨)
Joshua (١٧٩)
Jephtha (١٨٠)

(١٨١) المقصود بالصوتانة هنا المقطوعة التي تعزف على الآلات في مقابلة الكائنات وهي المقطوعة التي

أن اقتسحت عالم الموسيقى ، وأريد بها في
الموسيقى المعنى نفسه الذي استخدمت فيه من قبل
فأطلقت على فن الموسيقى الأنيقة التي لا تعبر عن
وجدان عيني [م . م . م . ث].
Giovanni Battista Pergolesi (٧٦٦)
Opera Buffa (٧٦٧)
La Serva Padrona (٧٦٨) (١٧١٠ - ١٧٢٧)
Castor et Pollux (٧٦٩) (١٧٣٣)
Aspettare a non Venire (٧٣٠) (١٧٣٧)
Stabat Mater (٧٣١)
Ars Antiqua (٧٣٢)
Viennese Classical period (٧٣٣)
Kant (٧٣٤)
Diderot (٧٣٥)
Encycopedista (٧٣٦)
Voltaire (٧٣٧)
Rousseau (٧٣٨)
Goya (٧٣٩)
David (٧٤٠)
Reynolds (٧٤١)
Sinfonia avanti l'opera (٧٤٣)
(٧٤٤) أولهم وأهمهم فيلب إيمانويل باخ مبتكر نموذج
الحركة السريعة للصورتاته .
Creation (٧٤٥)
Seasons (٧٤٦)
Giovanni Paiselle (٧٤٧)
Concordat (٧٤٨) (١٧٤٠ - ١٨١٦)
Caspern Spontini (٧٤٩) (١٧٧٤ - ١٨٥١) وهو من
تلاميذ جلوك وتابعه في فن الأوبرا .
Vestale (٧٥٠)
Giacomo Meyerbeer (٧٥١) (١٧٩١ - ١٨٦٤) وأهم
أوبرات مييربير أربعة : روبرت الشيطان Robert le
Daible (١٨٣١) والهوجونوت Huguenots
(٨٣٦) والنبي Prophète (١٨٤٩) والأفريقية
L'Africaine (١٨٦٠) .
Grand Opera (٧٥٢)
(٧٥٣) «الديريكتور» يعني إستاند رثاء الدولة لمجموعة
من الأشخاص (وكأنهم مجلس إدارة) . على أن

Sturm und Drang (٧٠٧)
Enlightenment (٧٠٨)
(٧٠٩) ويعرف أيضا باسم «دون جوان» . ويستعمل
الاسمان استعمالا مترادفيا في اللغات المختلفة .
Atheisto Fulminato (٧١٠)
Bertati (٧١١)
Drama giacosa (٧١٢)
Comedy of Manners (٧١٣)
(٧١٤) يشير الرقم ٨ كسائر الأرقام الوارد ذكرها في هذه
الأوبرا إلى الألحان وفق ورودها بكراسة الموسيقى
الخاصة بها والتي قام بنشرها :
Edward, Dent: Edit: قام بنشرها :
Edwin F. Kalmus. New-York.
Duetto. Act I No. 2. (٧١٥)
Concered Finale (٧١٦)
Finale Act I and II (٧١٧)
Landler (٧١٨)
Contre-dance (٧١٩)
Menuetto (٧٢٠)
Spohr (٧٢١)
Undine (٧٢٢)
Der Freischutz (٧٢٣)
(٧٢٤) Melodrama للمشجاة معنيان أحدهما هو
الأصل ، والمقصود به تمثيلية أو قصيدة شعرية
تصاحب كلامها المنطوق خلفية موسيقية . ولقد
ظهرت خلال عصر النهضة محاولات لإحياء
المسرحيات الإغريقية بمصاحبة النغم للكلام
المنطوق . وثمة معنى آخر شديد الشبوح للمشجاة
هو المسرحية التي تعتمد في تأثيرها على المواقف
العاطفية الحادة أكثر مما تعتمد على بناء
الشخصيات ونظيرها [م . م . م . ث].
(٧٢٥) Rococo اتجاه فني شاع في أوروبا خلال الفترة من
حوالي ١٧٣٠ إلى حوالي ١٧٨٠ يتميز بالزخارف
ذات الخطوط اللولبية المنحنية والمحاكية لأشكال
القواقع أو المرجحية بأشكال الكهوف والمقارنات
خاصة في إبحاز الأثاث والزخرفة المنزلية
الداخلية . وهو فن أرسنقراطي فيه إفراط في
الشغف بالأناقة أسلوبا وموضوعا . وبعد أن
دخلت هذه الكلمة فنون الأثاث والتصوير ما لبثت

ناپليون لم ينتقل من حكومة الدير يكتوار إلى حكومة الإمبراطورية مباشرة، فقد سبق ذلك تحول الدير يكتوار إلى حكومة القناصل وكان فيها بوناپرت القنصل الأول، بل القنصل الفردي. وفي عامي ١٨٠٤، و ١٨٠٥ حدث التغيير الكبير الذي توج بمقتضا ناپليون إمبراطور القرنين.

Volumnia (٧٥٤)

Cyclic (٧٥٥) الصيغة الدائرية هي الصيغة الموسيقية التي يظهر فيها اللحن الواحد في أكثر من حركة واحدة، ويكون عادة في صورة متجددة (م. م. ث.).

Lieder (٧٥٦)

King of Elves (٧٥٧) عمريت قزم يعيش في الغابة السوداء بألمانيا، وترجع هذه التسمية إلى هرود ١٧٧٨، وهي ترجمة ألمانية خاطئة للمعبارة الدانمركية Ellerkonge أي ملك الأقزام العفريت. وقد شاعت تسمية هرود برغم اكتشاف الخطأ حتى إن الفرنسيين ترجموها كذلك Le Roi des Aulnes.

Intermezzo (٧٥٨) الموسيقى البينية هي مقطوعة موسيقية تتوسط الأوبرا حيث يكون المرح عندما لا أفراد فيه، أو هي مقطوعة موسيقية قصيرة للعرز في الكونسير (م. م. ث.).

Hector Berlioz (٧٥٩)

Damnation of Faust (٧٦٠)

(Grande Messe des Morts) - Requiem Mass (٧٦١) Henrietta Smithson (٧٦٢) وقد تزوج بعد انفصاله عنها من المغنية ماري ريشو Marie Riccio سنة ١٨٤٢

Litography (٧٦٣) الطباعة بواسطة الحجر هي استنساخ اللوحات بعد رسمها بقلم شمعي أسود على سطح الحجر الجيري الأملس الدقيق الفركت والمسام، ثم يغمر الحجر في الماء حتى ينشعب به، مع ملاحظة أن الطح المغطى بالشمع يطرد الماء على حين تمتص المسام الحجرية العارية عن الشمع الماء، فإذا دارت الأسطوانة المشبعة بالحبر على سطح الحجر استقر الحبر على الأسطح المغطاة بالطبقة الشمعية التي مر عليها القلم، على حين لا يلتصق الحبر بالأجزاء المبللة حتى إذا تم بسط الورق

على الحجر بعد تجفيفه والضغط عليه انطبعت الصورة عليه بشكل عكسي بنفس الدقة التي رُسمت بها بالشمع على الحجر. (م. م. ث.).

Beautés (٧٦٤)

Grand Opera (٧٦٥)

Synopated (٧٦٦) أي ينقلب النير فيقع النير الثقيل في غير موضعه الطبيعي من الإيقاع.

Counter melody (٧٦٧)

Bel Canto (٧٦٨)

Nocturnes (٧٦٩)

Giuseppe Tartini (١٦٩٢ - ١٧٧٠) إيطالي أسس أهم مدارس تعليم القيولته في أوروبا، ومن تلاميذ ناريديني وباجانيني، وهو مؤلف موسوعة علمية في أصول عزف القيولته وأخرى في أصول علم الصوتيات acoustics وعلاقتها بتقنيات عزف القيولته، وخاصة عند عزف الأوتار عبقاً مزدوجاً Double stopping

Giovanni Batista Viotti (١٧٤٣ - ١٨٢٤)

إيطالي آخر اشتهر في ألمانيا وبولندا وفرنسا وإنجلترا لبراعته في العزف على القيولته وامتدت شهرته في أرجاء أوروبا عازفاً ومعلماً ومؤلفاً. وقد ألف ٢٩ كونشرتو للقيولته لم تنصّر إلى القرن العشرين.

Capricci (٧٧٢)

Impromptu (٧٧٣) البادرة مقطوعة موسيقية قصيرة تؤلف عادة للبيانو، ونشأت في الأصل ارتجالاً وهلاً للحن من الألحان على بذاكرة مؤلفه حتى يدونه بوصفه أحد مصنفاته مثل بادوات شوبير وشومان (م. م. ث.).

Prelude (٧٧٤)

Absolute Music (٧٧٥)

Transformation theme (٧٧٦)

قصة جبل ربات الفن عند الإغريق وموطن الألهة.

Richard Backle: Nijinsky. Weidenfeld and (٧٧٨)

Nicolson London 1961.

(٧٧٩) ١٨١٣، ١٨٨٣

Leitmotive (٧٨٠)

Der Ring des Nibelungen (٧٨١)

(١٨٥٤) Das Rheingold (٧٨٢)

(١٨٥٦) Die Valkure (٧٨٣)

(١٨٦٥) Siegfried (٧٨٤)

(١٨٧٤) Die Gotterdammerung (٧٨٥)

(١٨٧١ - ١٧٨٢) Fenella (٧٨٦)

Halévy: La juive (٧٨٧)

Lodiuska (٧٨٨)

Ernest Newmann: Wagner The Man and the (٧٨٩)

Artist

وجميع هذه الأوبرات التي يشير إليها نيومان لم
تعد تظهر على مسارح الأوبرا بل انتهت بانتهاها
القرن التاسع عشر.

Der Nachtmorgen (٧٩٠) وقد سماها الناقد الموسيقى

الإنجليزي جفرى ديفسون باسم The morning

After، واختارت أن اسمها «واشرق صباح»
تفضيلاً على الترجمة الحرفية «الصباح التالي».

Bernard Shaw: The Perfect Wagnerite (٧٩١) ترجمة

صاحب هذه الدراسة. الهيئة المصرية العامة
للكتاب. الطبعة الثانية ١٩٩٢

(٧٩٢) وقد سبقتها ما يقرب من ثلاثين أوبرا أهمها

«ريجو ليو» (١٨٥١ - ١٨٥٣) و«التروقاتوري» (١٨٥٣)

و«لاترافيانا» (١٨٥٣)، و«قوة القدر» (١٨٦٢)،

ثم «عليدة» (١٨٧١).

(٧٩٣) الاسم الذي كان يطلقه الإغريق والرومان على
بلاد النوبة.

Othello (٧٩٤)

(٧٩٥) هي مأساة تصور الكوارث التي نبتت من الغيرة

العمياء التي غرسها «ياجو» في قلب عطيل فائد

أسطول البندقية. وكان عطيل يهيم بزواجه

«ديدمونه» حباً وبنق فيها ثقة لا حد لها، غير أن

تابعه «ياجو» رمز الشر لا يهدأ له بال حتى يسعى

بالرفيعة بينهما، يزرع الشك في نفس عطيل،

ويرعاه لتنمو شجرة من الشوك الجارح تدمى قلب

عطيل وتسمى عينه عن الحقيقة وتضم أذنيه عما

تقوله ديديمونه البريئة، ويسعى ياجو إلى ديديمونه

متوسلاً في أن تتوسط لدى زوجها ليصفح عن

كاسيو الذي كان قد شاجر مع رودريجو بتدبير
من ياجو أيضاً، إذ أن رودريجو كان يحب
ديدمونه، فصور له ياجو أن كاسيو يتافسه في
حبها. وسمى في الوقت نفسه إلى عطيل ناقلاً
أقوال رودريجو مما جعل عطيل ينشيط غضبا
لوساطة زوجته كي يصفح عن كاسيو، وبدأ شكه
في إخلاصها له ينمو. وكان عطيل قد أهدى
متديلاً إلى زوجته مقل منها سهواً، وتعثرت إيميليا
زوجة ياجو على متديلاً ديديمونه، فبأخذها منها
ياجو وعطيله إلى كاسيو الذي جاء إلى القصر
وقابل «ديدمونه» مصادفة. وبلغت ياجو نظر
عطيل إلى متديلاً ديديمونه الذي يحمله كاسيو
فيزداد شكه وتنمو الغيرة في قلبه. ويظل ياجو
يدعي كذباً على ديديمونه لدى عطيل، ويسمى إليه
بالنسيمة، ويصور له الوقائع عكس حقيقتها حتى
يفقد عطيل رشده ويختق ديديمونه وهي نائمة في
فراشها. ولكن، وبعد أن سبق السيف العزل،
يكشف أن زوجته بريئة مما اتهمها به ياجو ضمير
الشر، فيتحرر عطيل ويلقي بنفسه على جثتها
وهكذا تنتهي مأساة يطل غاز، ثم يتحرر نتيجة
الشك الذي سيطر على عقله.

(٧٩٦) اسمه أصلاً ألكسندر سيزار ليوبولد بيزيه

Alexandre César Leopold Bizet (١٨٣٨)

(١٨٧٥).

Johannes Brahms (١٨٣٣ - ١٨٩٧).

Anton Bruckner (١٨٢٤ - ١٨٩٦)

Modulations (٧٩٩) أي تحول النغم ذاته من مقام إلى
آخر.

Josef Mengelberg (٨٠٠)

Otto Klemperer (٨٠١)

Magic Horn (٨٠٢)

Das Leid der Erde أو مراثية الأرض (٨٠٣)

Hans Bethge (٨٠٤)

Michael Ivanovich Glinka (٨٠٥)

Zhin za Tsara (٨٠٦)

Ivan Soussanin (٨٠٧)

Kutchka (٨٠٨)

Alexcievitch Balakirev (٨٠٩)

Manet (Edouard) (٨١٠)

Monet (Claude) (٨١١)

Degas (Edgard) (٨١٢)

Renoir (Auguste) (٨١٣)

Expressionism (٨١٤) التعبيرية مصطلح يطلق على اتجاه

فنى نهيم فى انفعالات الفنان فيحكى مشاعره الذاتية معبراً عن خلجات نفسه ووجدانه دون محاكاة للواقع، ولذلك تنزع تكويناته الفنية وأشكاله التعبيرية نحو التهويل والمبالغة كما نرى فى فن المصور [جرىكو]، ثم كاندينسكى وفان جوخ وجورجان. ومن بين أول الإنجازات التعبيرية الهامة فى حقل الموسيقى أوبرا «سالومى» ١٩٠٥ لسان سانتى وأوبرا «الكتر» ١٩٠٩ لريتشارد شتراوس حيث اتخذ هذا المؤلف الموسيقى من الأوبرا وسيلة للكشف عن العلل الشاذة نفسياً. وواصل هذا الاتجاه مسيرته على يد أرنولد شوينج ثم ألبان بيرج [م.م.م.ث].

Abstract Expressionism (٨١٥) التعبيرية المجردة هى تعبير مرئجل غير ذى وحدة أو موضوع عما يختلج فى النفس أو يعتمل فى الفؤاد، يجمع ما يتوفر للفنان من عناصر تشكيلية تحريرية دون التزام بشئ ما، ومراعى فيه ما يكون له من أثر فى المشاهد، ومن رواده فاسيلى كاندينسكى. وعن هذا التعبير المجرد كان التصوير الحركى الارتعالي Action Painting [م.م.م.ث].

Surrealism (٨١٦) بدأت الزمرة التى تبنت اسم السورالية عام ١٩٢٤ وهى السنة التى صدر فيها بيان السوراليين الذى كتبه الفيلسوف أندريه بريتون والذى جاء فيه «أنها حركة آلية نفسية بحثه يستطيع المرء من خلالها أن يعبر شفوية أو تحريرية أو بال تشكيل أو بأية وسيلة أخرى عن اختلاجات الفكر الإنسانى دون خضوع للمنطق أو التزام بالقيم الجمالية أو الحلقية المتعارف عليها». وقد استخدمت السورالية أول ما استخدمت فى الحقل الأدبى ومنه انتقلت إلى الفن التشكيلى وأصبحت تعنى [سايغ] رؤى العقل الباطن والأحلام والأخيلة المرفقة على العمل الفنى، متحللة من قيود العقل الواعى والتقاليد الشكلية المألوفة. ومن بين الفنانين السوراليين المعاصرين كليه ويكاسو

Cesar Antonovich Cui (٨١٠)

Alexander Borodin (٨١١)

Nicolas Andreievich Rimsky-Korsakov (٨١٢)

Modest Petrovich Moussorgsky (٨١٣)

Млада (٨١٤)

Sorochinsky (٨١٥)

Sabbat (٨١٦)

Calvosses: Mussorgsky. The Master (٨١٧)

Musicians. Dent. London. 1946, pp. 174-177.

Ma Vlati (٨١٨)

Vyzehrad (٨١٩)

Moldau أو Vltava (٨٢٠)

Zceskyh Lahů a Haju (٨٢١)

Tabor (٨٢٢)

Hussites (٨٢٣)

Blanik (٨٢٤)

Albeniz (٨٢٥)

Theodore, M FINNEY: A History of Music. (٨٢٦)

George G. Harrap and Co. Ltd, London, 1948 p.

527.

Jean Chantavoine: Petit Guide, Plon, Paris,

1947, P. 1

Les goyescas (٨٢٧)

(١٩٤٦، ١٨٧٦) Manuel de Falla (٨٢٨)

El Sombrero del tres picos (٨٢٩)

Iberia وأيبيريا هو الاسم القديم لإسبانيا، وقام أروسوس Arbos بإعادة كتابة متخبات منها للأوركسترا.

El Abacín (٨٣١)

Fondanguilla (٨٣٢)

Claude Rostand: Petit Guide de Piano Plon, (٨٣٣)

Paris, 1950 p. 202

Ars Nova (٨٣٤)

Nuove Musiche (٨٣٥)

Impressionism (٨٣٦)

Debussy (Claude) 1862-1918 (٨٣٧)

Vertaine (Paul) (٨٣٨)

Baudelaire (Charles) (٨٣٩)

دافنس وكلويه على مسرح الأوبرا بالقاهرة
بإشراف وإخراج الفنان سيرج ليفار .
(٨٧١) تفنن الفنان مارك شاجال مشكورا فأذن لدار
أوبرا القاهرة باستئجار لوحات باليه دافنس
وكلويه التي أعدها لأوبرا باريس، وفدتم
استأجرها في القاهرة بنجاح .

Whole-tone Scale (٨٧٢)

Atonality (٨٧٣)

Polytonality (٨٧٤)

Bitonality (٨٧٥)

Pierrat lunairc (٨٧٦)

Gurre lieder (٨٧٧)

Verklarte Nacht (٨٧٨)

Anton von Webern (٨٧٩)

Alban Berg (٨٨٠)

Six bagatelles (٨٨١)

triads (٨٨٢)

Chromaticism (٨٨٣)

To the Memory of an Angel (٨٨٤)

Wozzeck (٨٨٥)

Igor Stravinsky (٨٨٦)

The Rake's Progress (٨٨٧)

pulcinella (٨٨٨)

Pacific 231 (٨٨٩)

(٨٩٠) كان هوبنجر وقتذاك متأثرا بنزعة أصحاب
«موسيقى الجلبة»

Gozzi (٨٩١)

William W. Ausin: «Music in the 20 th, (٨٩٢)

Century» W. W. Norton and Co, N. Y., 1966. P.

460

Microtones (٨٩٣)

Liadov (٨٩٤) مؤلف متالية موسيقية جميلة للأطفال

اسمها Baba-yaga أى الغول .

(٨٩٥) المشهد الأول : انتصار روما

المشهد الثاني : سوق العيد

المشهد الثالث : حلبة السيرك

(٨٩٦) المشهد الأول : معقل الثوار

للمشهد الثاني : طريق الحرية

وشاجال وماكس إرنست وكيريكو وإيف تانجى
وخوان مبرو وسلفادور دالى ، على حين نجد
الاتجاهات السورالية نظيرها الموسيقى في بعض
أعمال إريك ساتى وبروكو فييف وبيلا يارنوك
[م.م.م.ث.] .

Brancusi (٨٤٧)

Pelléas et Mélisande (٨٤٨)

Prélude à l'Après-midi d'un Fauc (٨٤٩)

Eclogue (٨٥٠)

Boucher (٨٥١)

Faune et Satyr (٨٥٢)

(٨٥٣) قدم باليه أوبرا القاهرة بالاشتراك مع أوركترا
القاهرة السيمفونى باليه «أمية جنى الغاب» على
مسرح أوبرا القاهرة في شهر مايو ١٩٧٠ وقام
بالإخراج وتصميم الرقصة الفنان الفرنسى العالمى
سيرج ليفار .

Glissandi (٨٥٤)

Muted (٨٥٥)

Images (٨٥٦)

Préludes (٨٥٧)

Maurice Ravel (1876-1937) (٨٥٨)

Jeux d'eau (1901) (٨٥٩)

Gaspard de la Nuit (٨٦٠)

(٨٦١) L'Heure Espagnole (١٩١٧) : وهى واحدة من
اثنين من الأوبرات التى كتبها رافيل .

Nocturne (٨٦٢)

Interlude (٨٦٣)

Danse guerrière (٨٦٤)

Lever du jour (٨٦٥)

Pantomime (٨٦٦)

Danse Générale (٨٦٧)

(٨٦٨) أو الربة لسبون وفق الإخراج الحديث لأوبرا
باريس .

(٨٦٩) تظهر الربة لسبون مكان بان فى الإخراج الحديث
لأوبرا باريس ، حيث يجعلها تزلزل الأرض تحت
أقدام القراصنة الذين يساقطون ويضرون رعبا
تاركين كلويه تعود إلى حبيبها .

(٨٧٠) قدم باليه أوبرا القاهرة بالاشتراك مع أوركترا
القاهرة السيمفونى فى شهر مايو ١٩٧٠ باليه

(٩١٩) غناء منفرد للتيور مع إنشاد مجموعة الرجال والمجموعة الصغيرة.

(٩٢٠) غناء منفرد من الباريتون مع إنشاد من المجموعة الكبيرة.

(٩٢١) من وهبوا حياتهم من أجل الإمبراطورية الرومانية.

(٩٢٢) إنشاد مجموعة الرجال.

(٩٢٣) صيغة تهليل لإله الحمر.

(٩٢٤) غناء منفرد من السوبرانو مع إنشاد مجموعة الفلمان.

(٩٢٥) غناء منفرد للباريتون.

(٩٢٦) غناء منفرد من السوبرانو.

(٩٢٧) غناء من الباريتون مع المجموعة.

(٩٢٨) جاء بالنص عبارة «مانداليت» كي يحدث الناظم مقابلة بين إيقاع هذا اللفظ وبين نهاية الشطرة في النص الألماني.

(٩٢٩) إنشاد ٢ تيور ٣ باص وباريتون.

(٩٣٠) إنشاد كورال مزدوج.

(٩٣١) غناء منفرد من السوبرانو.

(٩٣٢) إنشاد منفرد من السوبرانو والباريتون بالاشتراك مع الكورال ومجموعة الفلمان.

(٩٣٣) مجموعة الكورال.

(٩٣٤) إنشاد الباريتون.

(٩٣٥) إنشاد الفتيات.

(٩٣٦) غناء منفرد.

(٩٣٧) إنشاد الفتيات.

(٩٣٨) إنشاد الكورال.

(٩٣٩) غناء منفرد من السوبرانو.

(٩٤٠) إنشاد الكورال.

(٩٤١) إنشاد المجموعة.

(٩٤٢) تفضل المرحوم الأستاذ الدكتور مجدى وهب مشكورا بمقابلة ترجمتى على الأصل اللاتينى.

Pentatonic Scale (٩٤٣)

Street Song (٩٤٤)

Nesiedler (٩٤٥)

Consonance (٩٤٦)

Atonality (٩٤٧)

Motifs (٩٤٨)

William W. Austin: Music of the 20 th (٩٤٩)

Century. W. W. Norton and Co. N. Y., 1966. p. 80.

المشهد الثالث: فى قصر كراسوس

(٨٩٧) المشهد الأول: معسكر سبارتاكوس

المشهد الثانى: معسكر كراسوس.

(٨٩٨) يقدم هذا المشهد فى بعض الأحيان - كمشهد أخير فى الفصل الثالث، وهو موت سبارتاكوس.

(٨٩٩) كنت قد دعوت الفنان الراحل غانسانوربان

لزيارة مصر لقيادة أوركسترا القاهرة البمفونى،

ولبى الدعوة عام ١٩٦٢ وقاد الأوركسترا فى

حفلين متتاليين. كذلك وجهت الدعوة إلى الفنان

جريجور وفنش لزيارة القاهرة عام ١٩٧٠ أثناء

لغائى به بأوبرا البرلوشوى بمسكو لشهد فريق باله

أوبرا القاهرة ويشرف على إخراج باليه

سبارتاكوس بمصر غير أن الظروف حالت دون

تحقيق هذه الأمنية.

Commedia del'Arte (٩٠٠)

William W. Austin. Music of the 20 th (٩٠١)

Century. p. 433

Paul Hindemith (٩٠٢)

Paul Hindemith: A Composer's World. (٩٠٣)

Cambridge, Massachus. 1932 p. 52

Charles Koechlin: Les Instrumentis a Vent. (٩٠٤)

Presse Universitaire de France, Paris, 1948. pp.

94-95.

Pieta (٩٠٥)

Syncope (٩٠٦)

Musica Poetica (٩٠٧)

(٩٠٨) إنشاد المجموعة.

(٩٠٩) إنشاد من المجموعة الصغيرة.

(٩١٠) غناء منفرد من الباريتون.

(٩١١) إنشاد المجموعة.

(٩١٢) إنشاد من المجموعة.

(٩١٣) غناء منفرد من السوبرانو مع المجموعة.

(٩١٤) إنشاد المجموعة الشاملة والمجموعة الصغيرة.

(٩١٥) إنشاد للمجموعة الشاملة.

(٩١٦) إنشاد للمجموعة الشاملة.

(٩١٧) غناء المجموعة الشاملة.

(٩١٨) غناء منفرد من الباريتون.

William Austin: op cit p. 80 (٩٥٠)

Glagolitic Mass (٩٥١)

Liturgy (٩٥٢)

Agnus Dei-Agnece Bozji (٩٥٣)

Agon (٩٥٤)

Pulcinella (٩٥٥)

Le Baiser de la Fée (٩٥٦)

Young Person's Guide to the Orchestra (٩٥٧)

Sinfonia da Requiem (٩٥٨)

Peter Grimes (٩٥٩)

The Rape of Lucretia (٩٦٠)

The Turn of the Screw (٩٦١)

Olivier Messiaen (٩٦٢)

(٩٦٣) تشمل كل واحدة من المجموعات الخشبية الأربع ثلاث آلات: المجموعة الأولى فلوت صغيرة وآلة فلوت، والثانية آلتا أوبرا وكورنو إنجليزى. والثالثة آلتا كلارينيت وباص كلارينيت، والرابعة ثلاثة آلات فاجوت.

وتقوم هذه المجموعات بعزف أدوار عديدة عزفا انفراديا وبسج خطط كونترابنتية مختلفة ونغمات تغريدية، على حين تؤدي بعض المجموعات إطارات هارمونية مع انفرادها بعزف أنغام من الطبقات العليا حينا ومن الطبقات الغليظة المنخفضة حينا آخر. وتضم المجموعات النحاسية عددا من آلات النفير «الترومبيت» تتكون من ترومبيت صغير، وثلاثة من الترومبيت العادى، وكورنيت واحد، وثمانية آلات كورنو وثلاثة ترمبون، وآلة نوبا.

(٩٦٤) لتوفير التوازن مع المجموعات الأخرى ضاعف ميبان عدد الوترينات فأصبحت ست عشرة فيولينه أولى، وست عشرة فيولينه ثانية، وأربعة عشرة فيولا، واثنى عشرة تشيللو، وعشر كونتراباص، ويمثل هذا العدد الحد الأدنى اللازم لأداء هذه السيمفونية.

(٩٦٥) تنقسم آلات الإيقاع إلى قسمين: آلات ذات طابع خشبى، وتتكون من ثلاث كتل خشبية تسمى بالكتل الصينية، ومن كتلة خشبية عادية، وآلات إيقاع ذات طابع معدنى، تتباين أصواتها بين الحاد والغليظ، وتتشكل من مثلث معدنى،

وصنج من الصنوج التركيبية، وصفافقة من الصفافات الكبيرة المعلقة، وصفافتين تصفقتان معا وصفافقة صينية وآلة الجرجج. وتغطي المنطقة الصوتية الوسطى طبله «الباسك» ودف الماركاس (من أمريكا الجنوبية) ويسمى أحيانا بالدف الكوبى، والطبله الصغيرة «الترومبيطة» ودف البروفانس. وتندرج الطبول متدرجة حجما إلى الطبله الأوركسترالية الكبيرة «النباله» النيبانى. هذا بجانب أجراس متروعة على هيئة أنابيب نقرع بالمطرقة الخشبية.

(٩٦٦) ويشتمل على تراكب شكلين إيقاعين على هيئة القرار المتكرر تعزفه آلات النفع الخشبية والوترينات، وبعد عزف من الأوركسترا الإيقاعى يأتي الجزء الرابع من المقدمة، وفيه تبادل الآلات النحاسية العزف مع البيانو الذى يقوم بأداء مركبات هارمونية على هيئة تجاوب متصل بينهما. (٩٦٧) وهى الأوبرا والكورنو الإنجليزى والكلارينيت المعلة فى المنطقة الغليظة والوترينات التى تعزف أوتارها بالأصابع لا باستخدام الأقواس. ويختلط بهذا العزف طرقات خشب الأقواس على أوتار القبوليات وأداء البيانو الإيقاعى مع الأجراس.

(٩٦٨) أسندت فيه ثلاث شخصيات إيقاعية لثلاث آلات إيقاعية: هى دف الماركاس والكتلة الخشبية والطبله الكبيرة، وتنبعث الشخلة المعدنية من شخائل الرصاص الصغيرة لدف الماركاس، كما يجتمع طابع الصوت النباني الصادر عن كتلة الخشب مع الطابع الحيوانى الصادر عن جلد الطبله الكبيرة. ويركز دور هذه الشخصيات الثلاثة فى تزايد دورى الطبله الكبيرة وتناقص دقات الماركاس وبناء طقطقة الكتلة الخشبية ثابتة دون تغير.

(٩٦٩) يتميز منها ذلك الجزء الأوسط الاستطراذى الكبير، وتقدم مجموعتا الترمبون والكورنو بتناول لحن التمثال بأسلوب الشخصيات الإيقاعية التى نجد ثلاثة منها يتزايد أولهما ويتناقص الثانى فى حين لا يحرك الثالث ساكناً. ثم ما تلبث مجموعة النفير أن تنضم إلى المجموعتين فتأخذ دور الشخصيات الإيقاعية الثلاثة وتدعهم يتحركون على خط مستقيم فى حين تقوم مجموعتا الترمبون والكورنو بقلب الأزمة الإيقاعية فتتناقص

الشخصية الأولى ، وتزايد الشخصية الثانية وتبقى الثالثة على عاداتها بلا حراك ، ونظهر نتيجة لذلك صور من الاتباع الإيقاعي تشكلها ست شخصيات إيقاعية ، تقوم الثلاثة الفليضة من بينها بقلب حركة الثلاثة العليا . ونقدم البيانو بعد هذا الأداء

الجماعي المختلط بتقسيم أجريت على لحن التمثال يعزفها بمتى السرعة ، وهو ما يعث الهذيان في الفرحة . ثم يأتي الختام مبيا على لحن التمثال تستعرض الآلات النحاسية بمتى الشدة والبطء .

ثبت الفقرات
الموسيقية

فقرة رقم ١

موسيقى الإغريق
نشيد أبولو . غناء أردا مانديكيان

فقرة رقم ٢

موسيقى الإغريق
نشيد أبولو
هاوب البدة كوياسيما
فلوت كويبيدي

فقرة رقم ٣

موسيقى الإغريق
أنشودة سيكلوس
غناء أردا مانديكيان

فقرة رقم ٤

موسيقى عبرية
المزمور الملحن الثامن
غناء چاكوب جولدشتاين

فقرة رقم ٥

موسيقى عبرية
المزمور رقم ١٣٧
غناء چاكوب جولدشتاين

فقرة رقم ٦

موسيقى بيزنطية
«صباح القيامة»

كورال بروميثون أوراتوري بقيادة هنري واشنطن

فقرة رقم ٧

أناشيد بيزنطية وأميروزيانية
«تعال يا مخلص»
كورال بروميثون أوراتوري بقيادة هنري واشنطن

فقرة رقم ٨

موسيقى جريجوريانية
«والآن يمكنك أن تطلق عبدك يا سب»
كورال بروميثون أوراتوري بقيادة هنري واشنطن

فقرة رقم ٩

موسيقى جريجوريانية
«فلنتهج الأرض ابتهاجا»
كورال بروميثون أوراتوري بقيادة هنري واشنطن

فقرة رقم ١٠

موسيقى جريجوريانية
افتتاح النضرع : «يارب ارحمنا»
كورال بروميثون أوراتوري بقيادة هنري واشنطن

فقرة رقم ١١

موسيقى جريجوريانية
«راعينا»
غناء دافيد مورجان
بمصحبة كورال كبة ناشدوم بقيادة دوم أنطليم هيوز

فقرة رقم ١٢

موسيقى جريجوريانية
«يارب لا على حسب خطايانا تُحاسبنا»
كورال كبة ناشدوم بقيادة دوم أنطليم هيوز

فقرة رقم ١٣

موسيقى جريجوريانية
هللوا يا . يارب بموتك بفرح الملك وبخلاصك
بينهج
غناء دافيد مورجان بمصاحبة كورال كنيسة ناشيونال
بقيادة دوم أنسلم هيوز

فقرة رقم ١٤

موسيقى جريجوريانية
المقامات الكنيسة
١- دورى
٢- نحت دورى
٣- فريجي
٤- نحت فريجي
٥- ليدى
٦- نحت ليدى
٧- ليدى مختلط

٨- نحت الليدى المختلط
٩- أبولى
١٠- نحت أبولى
١١- أيونى
١٢- نحت أيونى

مسجل على أوردغن قاعة سيد درويش للاستماع
الموسيقى بالقاهرة . عزف منفرد . يوزيف كون

فقرة رقم ١٥

بواكير البوليفونية . القرنان ١٠ ، ١١
أسلوب الأورجانوم
«فليكن مجد الرب»
كورال برومبتون أورتودوى بقيادة هنرى واشنطن

فقرة رقم ١٦

بواكير البوليفونية . القرنان ١٠ ، ١١
أسلوب الأورجانوم
«هللوا يا . . . فقد قام المسيح»
كورال برومبتون أورتودوى بقيادة هنرى واشنطن

فقرة رقم ١٧

بواكير البوليفونية . القرنان ١٠ ، ١١
أسلوب الأورجانوم
«المجد للملك الملوك»
كورال برومبتون أورتودوى بقيادة هنرى واشنطن

فقرة رقم ١٨

البوليفونية الإسبانية . القرن ١٢
أسلوب الأورجانوم
«ملك الكون العظيم»
منشمو بودلى بقيادة برنارد روز

فقرة رقم ١٩

أغاني الجوليارد
«يا لجمالك الذى يلفت روعته أن عبدتك فينوس
نفسها»
غناء فردريك فولر (باريتون)

فقرة رقم ٢٠

أغاني التروبادور والتروثير
فيرليه : «الحبيبات الرقيقات» لأدام دى لاهال
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٢١

مصرية «روبان وماريون» لأدام ده لاهال
أ- أغنية «روبان يحبنى»
ب- أغنية «إنى أبعدو من جديد»
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٢٢

بالاد «ربنا امنح عونك هذا الدار» لأدام دى لاهال .
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب .

فقرة رقم ٢٣

استاميدا : أغنية أول ماير
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٢٤

استاميدا . الرقصات الأربع الملكية
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٢٥

أغنية «حين أشهد القبر» تعلقن لبرنارد دي فتادور
غناء فردريك فولر (باريتون)

فقرة رقم ٢٦

أغنية «لم أعد أحتمل البعاد عنك طويلا» لجريس
برولييه . غناء فردريك فولر (باريتون)

فقرة رقم ٢٧

أغنية «كل ما أصبر إليه» لتيو دي نافار
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٢٨

أغنية «سأغش من حشاشة قلبي» لجيوم دي ديجون
غناء أندريه أوتى . راهير . فرانز ميرتنز .
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٢٩

أغنية «كل من وقع في حبال الحب» لجيوم دي ديجون
غناء أندريه أوتى . راهير . فرانز ميرتنز
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٣٠

مقطوعة راقصة . الاستاميدا الملكية السابعة .
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٣١

مقطوعة راقصة : رقصة رقم ١
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٣٢

مقطوعة راقصة : «الليل»
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٣٣

مقطوعة راقصة : رقصة
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٣٥

«كلمة الأب تتجدد»
أداء متشدى بودلى بقيادة برنارد روز

فقرة رقم ٣٦

ثلاث رقصات إنجليزية من القرن ١٣
كارل دولتش : ريكوردو وثيول
ناتال دولتش : ثيول
دونالد برديجر : كور أنجليه
آلان تابور : تابور (طبل)

فقرة رقم ٣٧

غناء منفرد : «إننى ثابت أبدا فوق الممرش»
لغراونلوب
غناء فردريك فولر (باريتون)

فقرة رقم ٣٨

«بنى اشكو لملاك» لأوزوالد فالكنشتاين
لوتى فولف ماتيوس : فيولا
برنارد ميشاليس : تينور
فريدناند كونراد : فلوت كبير
إلزا بريكس ماينرت : كمان الطور
يوهانس كوخ : كمان الطور وكورنو
فالتر جيرفنج : عود
كونراد فلاججل : ليرا (هارپ)

فقرة رقم ٣٩

«بهذا القلب السليم النية» لأوزوالد فالكنشتاين
لوتى فولف ماتيوس : فيولا
برنارد ميشاليس : تينور
فريدناند كونراد : فلوت كبير
إلزا بريكس ماينرت : كمان الطور
يوهانس كوخ : كمان الطور وكورنو
فالتر جيرفنج : عود
هيرمان ديك : عود
كونراد فلاججل : ليرا (هارپ)

فقرة رقم ٤٠

الفن القديم . أرس أنتيكا
«أرض الميعاد وأورشليم» . تأليف ليونابناس
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٤١

الفن القديم . أرس أنتيكا
أسلوب الأورجانوم للخط الرابع
«القواعد الثانية» تأليف بيروتن
أداء مجموعة بروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٤٢

موتيت «إلى جوار المدفأة» لمؤلف مجهول
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٤٣

نشد «يوم الغضب» . ديس إيراي
أداء مجموعة كورال مصرية صغيرة
بمصحبة يوزيف كون على أورغن قاعة سيد درويش
للاستماع الموسيقى بالقاهرة

فقرة رقم ٤٤

«الأم التكللى القائمة» [سنايات ماتر] . لجاكوبون
داتودي
أداء مجموعة كورال مصرية صغيرة بمصحبة يوزيف
كون على أورغن قاعة سيد درويش للاستماع الموسيقى
بالقاهرة

فقرة رقم ٤٥

أغنية «قربله» «إني راضية عن كل شيء» لجيوم دي
مانشر
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٤٦

أغنية «بالاد» : «ما أيسر على» لجيوم دي مانشر .
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٤٧

أغنية من نموذج «الرومانس»
شكاية: «يضحك في الصباح من يبيكي في المساء»
لجيوم دي مانشر
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٤٨

الفن الجديد . آرس نوكا
أغنية صيد [كاشيا] : «نخب الفجر» لجيرار ديللو
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٤٩

أغنية «صيد السك» تأليف لاندينو
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٥٠

مادريجال : «تهتدأت العذبة» تأليف لاندينو
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٥١

موتيت : «يا سيدتنا مريم» ليجون دنسابل
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٥٢

موتيت : «تجبة لك أيتها البتول» لدنسابل
أداء مجموعة بروموزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٥٣

عصر النهضة بفلورنسا
موتيت «زهرة الأزهار» لدوفاي

فقرة رقم ٥٤

عصر النهضة بفلورنسا
أغنية دينية : «أيتها العذراء الجميلة» لدوفاي

فقرة رقم ٥٥

عصر النهضة بفلورنسا
أغنية : «يضحك تغرى وتبكي أنكارى» لاركيجم

فقرة رقم ٥٦

عصر النهضة بفلورنسا
أغنية «القطاء الصغيرة» لاركيجم

فقرة رقم ٥٧

عصر النهضة بفلورنسا
«أغنية العام الجديد» لجاكوب أوبرشت

فقرة رقم ٥٨

عصر النهضة بفلورنسا
أغنية كورالية : «أبانا والها الحبيب» لإيزاك

فقرة رقم ٥٩

عصر النهضة في روما
أغنية «صدفتي الطبية» لأدريان فيلبرت

فقرة رقم ٦٠

عصر النهضة فى روما
مادريجال : «الرهو الرقاقة» لالبستينا

فقرة رقم ٦١

عصر النهضة فى روما
«رثاء أو كيجيم»
قداس جنازى لجوسكان ده پريه

فقرة رقم ٦٢

عصر النهضة فى روما .
مونيت «الف أسف» لجوسكان ده پريه

فقرة رقم ٦٣

عصر النهضة فى إيطاليا
من موسيقى العود : مقطوعة رقص . لمؤلف مجهول
عزف على العود المنفرد : فالتر جيرفج

فقرة رقم ٦٤

عصر النهضة فى إيطاليا
من موسيقى العود لفشترزو جاليلى
عزف على العود المنفرد : فالتر جيرفج

فقرة رقم ٦٥

عصر النهضة فى إيطاليا
من موسيقى العود (ريتشير كارى) لفرانشكو دا ميلانو
عزف على العود المنفرد : فالتر جيرفج

فقرة رقم ٦٦

عصر النهضة بفرنسا وهولندا
ممركة مارينيان : من أغانى الحرب . لكليمان
چانكان
أداء فرقة مسرح الشانزليزيه الفئانية بقيادة كريلز

فقرة رقم ٦٧

عصر النهضة بفرنسا وهولندا
أغنية «تغريدة الطير» لكليمان چانكان
أداء فرقة مسرح الشانزليزيه الفئانية بقيادة كريلز

فقرة رقم ٦٨

عصر النهضة بفرنسا
أغنية : «هيا بنا إلى المرج الأخضر» لكوستيليه
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٦٩

عصر النهضة بفرنسا
أغنية : «طلالا أنعم بالحياة» لكلودان دى سيرميرى
أداء مجموعة پروميوزيكا أنتيكا بقيادة سافورد كيب

فقرة رقم ٧٠

عصر النهضة بفرنسا
أغنية : «أأ عيش مهمرما» لكلودان دى سيرميرى
بمصاحبة العود

فقرة رقم ٧١

عصر النهضة بهولندا
«التريك» و«حمّل الرب»
من قداس «إنه لمبارك» لديمونت
كورال كنيسة بروميون بقيادة هنرى واشنطن

فقرة رقم ٧٢

عصر النهضة بهولندا
من مؤامير التكفير : أناديك من الأعماق ، فلتسمع
نداني يا ربى ، لدى لاسوس
فرقة كورال دير الكارمليت بقيادة چون مكلرنى

فقرة رقم ٧٣

عصر النهضة بألمانيا
من أغانى الوداع : «إنزبروك وأسفا» لقد آن أوان
الرحيل » لإيزيك
غناء رباعى : فونداتريس أكى : كونتر الطور
كوبى فرانكندال : سوپرانو
فرانسيس ميلر : تينور
إميل لنش : باص

فقرة رقم ٧٤

عصر النهضة بألمانيا

أعنية «عندما أستيقظ في الصباح المبكر» للموديج ستفل
يوهانس فاير آيند: تينور
إلزا بريكس هاينرت: فيولا صغيرة (سوبرانو)
روزماري لاوز: جامبا صغيرة (سوبرانو)
يوهانس كوخ: جامبا كبيرة (باس)
فالتر جيرفج: عود
فريدناند كونراد: فلوت تينور وباص

فقرة رقم ٧٥

عصر النهضة بألمانيا. لحن لوثرى

نشد دبنى: «كم تبدو نجمة الصباح متلألئة في
نألقها» لهرتورياس
أوركسترا لندن للحجرة وفرقة الغناء التابعة له بقيادة
أنطونى برنارد

فقرة رقم ٧٦

عصر النهضة بألمانيا

مادريجال: «أنت يا مَنْ تعيش في المسرات» لجون ويلس
مارجريت فيلهارد: سوبرانو
أيلين مكلولين: سوبرانو
ألفريد ديلر: تينور ثان
رينيه سومز: تينور
جوردون كلنتون: باص

فقرة رقم ٧٧

عصر النهضة بألمانيا

مادريجال: «أيها الهمّ سنوردنى مورد التهلكة»
لوبلنكر
الأداء مماثل لما هو في فقرة رقم ٧٥

فقرة رقم ٧٨

عصر النهضة بألمانيا

مادريجال: «مَنْ أنت؟ مَنِ القادم؟ لورلى
الأداء مماثل لما هو في فقرة رقم ٧٥

فقرة رقم ٧٩

موسيقى دينية [إنجليزية]

«قبل أن يقبض ضوء النهار نصلى من أجلك يا خالق
الكائنات أجمع» لثاليس
فرقة كورال الكارمليت بقيادة جون مكارثى

فقرة رقم ٨٠

موسيقى دينية [إنجليزية]

من «قداس لحنة أصوات»

١ - للمجد لله فى الأعلى

٢ - التقديس

٣ - مبارك الرب [التريك]

فرقة كورال قلبت سترت بقيادة ت. ت. لورانس

فقرة رقم ٨١

عصر النهضة بألمانيا

مادريجال: «فانتازيا رقم ٣ لثلاثة آلات موسيقية من
أسرة القبول» لجيوتز
أداء مجموعة موسيقى الآلات [سكولا كانتورام
بازيلينس]

فقرة رقم ٨٢

عصر النهضة بألمانيا

مادريجال: مدخل رقصة شعبية من المتألفة رقم ٣ ليوبرل
أداء مجموعة موسيقى الآلات [سكولا كانتورام
بازيلينس]

فقرة رقم ٨٣

عصر النهضة بألمانيا

ياقان من متألبة إيرل أوف سولزبورى لوليام بيرد
مجموعة موسيقى الآلات بإذاعة روما

فقرة رقم ٨٤

عصر النهضة بألمانيا

«جاليارد» من متألبة إيرل أوف سولزبورى لوليام
بيرد. أداء مجموعة موسيقى الآلات بإذاعة روما

فقرة رقم ٨٥

عصر النهضة بالإنجلترا
تنوعات إنجليزية ذات برنامج تصويري
لحن «الحفدي» لوليام بيرد
مجموعة موسيقى الآلات بإذاعة روما

فقرة رقم ٨٦

عصر النهضة بالإنجلترا
تنوعات إنجليزية على غبط الپاسكاليا
«نفس» لجون بول
تعزف على الفيرچنال مارجریت هدسون

فقرة رقم ٨٧

عصر النهضة بالإنجلترا
قصيدة إنجليزية: «مزاجه» لمارنابی
تعزف على الفيرچنال مارجریت هدسون

فقرة رقم ٨٨

الباروك الإسباني
«نأملوا هذه الرؤى» لفيثوريا
فرقة كورال كاتدرائية آخيتز بقيادة تيودور ريمان

فقرة رقم ٨٩

الباروك الإسباني
«السلام لك يا مريم» لفيثوريا
فرقة كورال دير الكارمليت بقيادة جون مكارثي

فقرة رقم ٩٠

الباروك في البندقية
أورتوريو «الروح والجسد» لكافاليري
المدخل الكورالي
كورال ثبينا للحجيرة وكليلا أكاديمية ثبينا بقيادة
تشارلي ماكيراس

فقرة رقم ٩١

الباروك في البندقية
أوبرا أورفيوس لمونتفردى
مشهد من الفصل الرابع
أوركسترا وكورال بقيادة وستروب

فقرة رقم ٩٢

الباروك في البندقية
صناته رقم ١ للأوركسترا الوترى المزدوج لجيوفاني
جبريللي . أوركسترا الحجيرة بشنوغهارت بقيادة كارل
مينشجر

فقرة رقم ٩٣

الباروك في البندقية
صناته الخافت والشديد، لجيوفاني جبريللي
أوركسترا الحجيرة بشنوغهارت بقيادة كارل مينشجر

فقرة رقم ٩٤

الباروك في البندقية
«الفصول الأربعة» لأنطونيو فيفالدي
١. الحركة الأولى السريعة من الكونشيرتو الأول
٢. الحركة الثانية البطيئة من الكونشيرتو الثاني
٣. الحركة الثالثة السريعة من الكونشيرتو الثالث
٤. الحركة الثانية السريعة من الكونشيرتو الرابع
أوركسترا الكونشير الإنجليزى بقيادة تريفور بينوك

فقرة رقم ٩٥

الباروك في البندقية
حركة بطيئة «أداجيو» للمونريث والأورغن
لأليوتنى .
أورغن منفرد . دافيد بل
أوركسترا برلين الفيلهارموني بقيادة هريث نون
كارايان

فقرة رقم ٩٦

الباروك البورجوازي في هولند
تنوعات كورالية: «آه يا إلهي» لسويلك
أورغن منفرد: سوزى حانس

فقرة رقم ٩٧

الباروك البورجوازي في هولند
«رقصة من القرية» لبريتويوس
مجموعة فرانزيتا الموسيقية

فقرة رقم ٩٨

الباروك في روما
توكانا كروماتية لرفع الكأس المقدسة.
أغنية «حتى نسو» لفريكو بالدي
أورغن منفرد: جان چيلو

فقرة رقم ١٠٤

الباروك الألماني قبيل باخ
مقدمة كورالية لبوكسهدو
«هلغوا أيها المؤمنون تمجد الله»
أورغن منفرد: رينه ساورچين

فقرة رقم ٩٩

الباروك في روما
الكونسيرتو الكبير رقم ٩ سلم لا الكبير لأركانجلو
كوديللي
التصدير بطيء الحركة ورقصة جيج السريعة
أوركسترا مدينسى .

فقرة رقم ١٠٥

الباروك الألماني قبيل باخ
كونشيرتو للشرومبيت والأوبوا مع الأوركسترا
الوترى لجورج فيليب تيلمان
الحركة الأولى: بطيء مهيب (لارجو)
ترومبيت: ألبير كالفراك
أوبوا: بير بيرلو
أوركسترا تولوز للمحجرة بقيادة لوى أورماكوم

فقرة رقم ١٠٠

الباروك الأرستقراطى بفرنسا
تشيد «يوم الغضب» لجان باتيست لوللى
مونيت تؤديه جوقتا إنشاء مع أوركسترا كونسير
لاموربه بقيادة مارسيل كورو

فقرة رقم ١٠٦

الباروك في إنجلترا
أوبرا ديلو وأيناس . لهزرى بيرسيل
«الافتتاحية»
أوركسترا الحجرة الألمانية بقيادة شارلى ماكيراس

فقرة رقم ١٠١

الباروك الأرستقراطى بفرنسا
«فانفار» لجان باتيست لوللى
عزف أوركسترا الحجرة بقيادة جان لوى بيتى

فقرة رقم ١٠٧

الباروك في إنجلترا
«رقصة البحار» لهزرى بيرسيل
ليربول ستوكوسكى بقود أوركسترا

فقرة رقم ١٠٢

الباروك الأرستقراطى بفرنسا
إحدى المحفونيات المصاحبة لعشاء الملك بقصر
فرساي ليشيل وشار ديلاند

فقرة رقم ١٠٨

الباروك بنابلى
كانتاتا: على ضفاف نهر التير
الأغنية الأولى لآلاندور سكارلاتنى
تيريزا شينج راندال: سوبرانو
حلموت فويش: ترومبيت
أوركسترا كاميراتا أكاديميكا [أوركسترا الحجرة
الأكاديمية] بقيادة برنارد بومجارتير

فقرة رقم ١٠٣

الباروك الأرستقراطى بفرنسا
أوبرا باليه «غراميات في الهند» لجان فيليب رامو
١ - مقدمة ومينويت للحاربين والمحاربات
٢ - لحن عيد الزهور
٣ - لحن الإنكا

فقرة رقم ١٠٩

الباروك بنابلى
رقصة جاقوت لدومينيكو سكارلاتنى
إلزامانش: هاريسيكورد منفرد

أوركسترا الحجرة لكونسير لاموربه بقيادة لوى ده
فرومان

فقرة رقم ١١٠

الباروك بنابلي
كونشيرتو من مقام صول كبير لأثنى فلوت
والأوركسترا لتشيما روزا
الحركة الثالثة : سريع بدون مبالغة
عازفا الفلوت : جان بير رامبال وروبرت هيرتشي
أوركسترا كونسير لاموريه بقيادة بيتر كولومبو

فقرة رقم ١١٧

الباروك الألماني الوافد من الخارج
كونشيرتو الأورغن والأوركسترا من المجموعة
الرابعة لهيندل
الحركة الأولى «لارجيتو» بطيء ومتقطع
أورغن منفرد : كارل ويختر مع أوركسترا الحجرة
الخاص به

فقرة رقم ١١١

الباروك الألماني الوافد من الخارج
اللحن البطيء الملهب من أوبرا خشايارشا لهيندل
أوركسترا ميونخ للحجرة «يو آر ت» بقيادة كورت
ريدل

فقرة رقم ١١٨

خاتمة الباروك
القداس من مقام سي «الصغير» . باخ
الإنشاد الجماعي الأخير من جزء «حمل الرب»
فرقة كورال وأوركسترا مدينة ميونخ بقيادة كارل
ويختر

فقرة رقم ١١٢

الباروك الألماني الوافد من الخارج
أوبرا بولبوس قيصر لهيندل
الافتاحية
أوركسترا وكورال باخ بميونخ بقيادة كارل ويختر

فقرة رقم ١١٩

خاتمة الباروك
«أوراتوريو آلام المسيح وفق إنجيل متى» لباخ
منتخبات من الإنشاد الخاص بالجزء الأول
فرقة كورال باخ مع أوركسترا جاك بقيادة ريجينالد
جك

فقرة رقم ١١٣

الباروك الألماني الوافد من الخارج
نشيد من أوراتوريو «يهوذا الكاين» . لهيندل
أوركسترا ميونخ للحجرة بقيادة كورت ريدل

فقرة رقم ١٢٠

خاتمة الباروك
مقدمات كورالية لباخ أعدتها للأوركسترا ليوبولد
ستوكوفسكي
أ. حلم أيها الموت العذب
ب. إلهنا غلعة منيرة
ليوبولد ستوكوفسكي يقود أوركستراه

فقرة رقم ١١٤

الباروك الألماني الوافد من الخارج
من أوراتوريو المسيح لهيندل
أ. الافتاحية
ب. هللويا .
أوركسترا ميونخ للحجرة بقيادة كورت ريدل

فقرة رقم ١٢١

خاتمة الباروك
باساكاليا وفوج من مقام دو الصغير
ليوبولد ستوكوفسكي يقود أوركستراه

فقرة رقم ١١٥

الباروك الألماني الوافد من الخارج
«موسيقى المياه» لهيندل
أوركسترا الكونسير الإنجليزي بقيادة تريفور بينوك

فقرة رقم ١٢٢

خاتمة الباروك
مقدمات كورالية لباخ
أ. أيها الإنسان فتحمّر على خطيئتك الكبرى
ب. عندما نعانى أشد أنواع الكرب
ج. أيها المسيح هلا تذكّرنا
عزف على أورغن سلبيرمان في إيرسمونستر

فقرة رقم ١١٦

الباروك الألماني الوافد من الخارج
الكونشيرتو الكبير الخامس لهيندل
أوركسترا باسراج السيمفوني بقيادة فريتز ليمان

فقرة رقم ١٢٣

خاتمة الباروك

تو كاتا وفوجه من مقام ري الصغير لباخ
ليوبولد ستوكوفسكى بقود أوركستراه

فقرة رقم ١٢٤

خاتمة الباروك

كونشيرتو الفلوت والفيلوبينه والكلاسيكان
والأوركسترا. باخ
أداء مجموعة I Musici

فقرة رقم ١٢٥

خاتمة الباروك

كونشيرتو الفيلوبينه رقم ٢ من مقام سي الكبير لباخ
الحركة الثانية. أداچيو بطيء.
فيوليه منفردة: فيليكس آيو
أداء مجموعة I Musici

فقرة رقم ١٢٦

الأوبرا خلال القرن ١٨

أوبرا أورفيوس. جلوك

مونولوج «أيتها التلال الموحشة كم يفتلك الحزن في
غنية يورديكي»
أوركسترا فيينا الفيلهارموني بقيادة هيربرت فون
كارايان

فقرة رقم ١٢٧

الأوبرا خلال القرن ١٩

أوبرا دون جيوفاني لموتسارت

أ. ثنائية غنائية من الفصل الأول رقم ٧

ب. ختام الفصل الأول

ج. ختام الفصل الثاني

جوان سفلاند: سوبرانو

إبرهارد فيختر: باريتون

فقرة رقم ١٢٨

موسيقى القرن ١٨

كونشيرتو الفلوت والهارب من مقام دو الكبير. لموتسارت
الحركة الثانية: بطيء «أداچيو».

فلوت: فولفغانغ شولتز

هارب: نيكاتور زاباليتا

أوركسترا فيينا الفيلهارموني بقيادة كارل بم

فقرة رقم ١٢٩

الروكوكو في إيطاليا

أوبرا «الخادمة السيئة» لير جولييزي

اغنية: توفقي الأاجي»

أوركسترا فيرتمرج لمدينة شونجارت بقيادة فرديناند

لنشر.

فقرة رقم ١٣٠

الروكوكو بإيطاليا

الأم الكلى قائمة «ستابات ماتر» لير جولييزي

سوبرانو تيريزه شنخ راندال

متزو سوبرانو: إليزابيث هينجن

فرقة كورال أكاديمية فيينا

أوركسترا أوبرا فيينا بقيادة ماريو روسي

فقرة رقم ١٣١

الأسلوب الكلاسيكي

السيمفونية رقم ٨٨ من مقام صول الكبير لهايدن

الحركة الأولى.

أوركسترا برلين الفيلهارموني بقيادة يوجين يوخوم

فقرة رقم ١٣٢

الأسلوب الكلاسيكي

السيمفونية رقم ٤٠ من مقام صول الصغير لموتسارت

الحركة البطيئة «أداچيو»

أوركسترا إذاعة بافاريا السيمفوني بقيادة يوجين

يوخوم

فقرة رقم ١٣٣

الأسلوب الكلاسيكي

أوبرا «سادة العبد» لسبوتيني

١. مارش النصر (من الفصل الأول)

٢. مارش جنائزي (من الفصل الثالث)

أوركسترا وكورال إذاعة روما بقيادة ف. بربيتالي

فقرة رقم ١٣٤

الأسلوب الكلاسيكي

أ. افتتاحية كوربولان لينهوفن

ب. افتتاحية إيجمونت لينهوفن

أوركسترا برلين الفيلهارموني بقيادة هيربرت فون

كارايان

فقرة رقم ١٣٥

الأسلوب الكلاسيكي
السيمفونية الثالثة (البطولة) لبيتهوفن
الحركة الأولى
أوركسترا برلين الفيلهارموني بقيادة هيربرت فون
كارايان

فقرة رقم ١٤١

السيمفونية رقم ٤ من مقام ري الصغير لشومان
الحركة الثانية
أوركسترا برلين الفيلهارموني بقيادة فيلهلم
فورتناجلر

فقرة رقم ١٣٦

الأسلوب الكلاسيكي
السيمفونية الثالثة (البطولة) لبيتهوفن
الحركة الثانية
أوركسترا برلين الفيلهارموني بقيادة هيربرت فون
كارايان

فقرة رقم ١٤٢

منتصف القرن ١٩
السيمفونية الخيالية لهكتور بيلوز : مقطعات :
١ . الحركة الأولى
٢ . الحركة الثانية
٣ . الحركة الثالثة
أوركسترا شيكاغو السيمفوني بقيادة كلوديو أبادو

فقرة رقم ١٣٧

الأسلوب الكلاسيكي
ختام السيمفونية الثالثة لبيتهوفن
أوركسترا برلين الفيلهارموني بقيادة هيربرت فون
كارايان

فقرة رقم ١٤٣

التطويات لسيزار فرانك
الطوبى الثالثة : طوبى للحزائى لأنهم يتعزّون .
إنجيل متى ٥ : ٤
سوبرانو : لويز لوبران
مترو سوبرانو : جين برييه
ألطي : ناتالى ستوتزمان
تيتور : دافيد ريندال وبيتر جيفس
بريتون : مارسيل قانو
باس : فرانسوا لو ودانيل أو تثير
كورال الإذاعة الفرنسية والأوركسترا الفيلهارموني
الجليدي بقيادة أرماني جوردان

فقرة رقم ١٣٨

الأسلوب الكلاسيكي
ختام السيمفونية الخامسة لبيتهوفن
أوركسترا برلين الفيلهارموني بقيادة هيربرت فون
كارايان

فقرة رقم ١٤٤

ليلية رقم ٧ لفرديريك شوبان
بيانو : فلادو لمووتر

فقرة رقم ١٣٩

الأسلوب الكلاسيكي
السيمفونية التاسعة لبيتهوفن
الحركة الرابعة
سوبرانو : جانيث بيرى
كونترالطو : أجنس بالتا
تيتور : فينون كول
بريتون : ديتريش فيشر ديسكاو وجوزيه فان دام
أوركسترا وكورال برلين الفيلهارموني بقيادة هيربرت
فون كارايان

فقرة رقم ١٤٥

كاهريشيو رقم ٢٤ من مقام لا صغير لياجاني
عزف ديفى إرليه

فقرة رقم ١٤٠

«أغنية ملك الحور» لشوبيرت
باريتون : جيرار سوزاي
بيانو : دالتون بولدوين

فقرة رقم ١٤٦

كونشيرنو الكمان والأوركسترا رقم ١ لياجاني
الحركة الأولى
قويليه منفردة : سلفاتورى أكاردو
أوركسترا لندن الفيلهارموني بقيادة شارل دوتوا

قكرة رقم ١٤٧

«الخدمات» لفرانز ليست
أوركسترا بامبرج السيمفوني بقيادة هاينريش هولريرز

قكرة رقم ١٤٨

رباعية الحاتم «الفالكيري» لريشارد فاغنر
العاصفة
أوركسترا برلين الفيلهارموني بقيادة هريبرت فون
كارايان

قكرة رقم ١٤٩

رباعية الحاتم «الفالكيري» لريشارد فاغنر
وداع فوتمان
فوتمان : توماس ستياورت
أوركسترا برلين الفيلهارموني بقيادة هريبرت فون
كارايان

قكرة رقم ١٥٠

«تريستان وإيزولده» لريشارد فاغنر
لحن «الموت حباً»
إيزولده : جيسى نورمان
أوركسترا برلين الفيلهارموني بقيادة هريبرت فون
كارايان

قكرة رقم ١٥١

أوبرا باريسفال لريشارد فاغنر
الفصل الثالث . موسيقى الجمعة الحزينة
أوركسترا هيوستون السيمفوني بقيادة ليوپولد
ستوكوفسكي

قكرة رقم ١٥٢

أوبرا «وأشرق صباح» لريشارد فاغنر
عزف د. سمير عزيز على البيانو

قكرة رقم ١٥٣

زوبرا عابدة لفردى
بداية المشهد الثاني من الفصل الأول
فرقة كورال جماعة أصدقاء الموسيقى بثينا
أوركسترا ثينا الفيلهارموني بقيادة هريبرت فون
كارايان

قكرة رقم ١٥٤

أوبرا عابدة لفردى
تصدير الفصل الأول
أوركسترا ثينا الفيلهارموني بقيادة هريبرت فون
كارايان

قكرة رقم ١٥٥

أوبرا عابدة لفردى
استهلال المشهد الأول من الفصل الأول
فرقة كورال أوبرا ثينا وأوركسترا ثينا الفيلهارموني
بقيادة هريبرت فون كارايان

قكرة رقم ١٥٦

أوبرا «كارمن» لجورج بيزيه
أغنية «الحب طائر متحرد...»
غناء : ماريا كالاس
أوركسترا أوبرا باريس بقيادة جورج بريتز .

قكرة رقم ١٥٧

السيمفونية الرابعة لبرامس
الحركة الأولى : سريع دون مفالة
أوركسترا كولومبيا السيمفوني بقيادة برونو فالتر .

قكرة رقم ١٥٨

السيمفونية الرابعة «الرومانسية» لبروكنر
الحركة الثانية : يتمهل
أوركسترا برلين الفيلهارموني بقيادة هريبرت فون
كارايان

قكرة رقم ١٥٩

السيمفونية الثامنة لجوستاف مالر
الجزء الخامس
أوركسترا بوسطن السيمفوني وكورال مهرجان
تأجلود بقيادة سيجي أوزاوا

قكرة رقم ١٦٠

السيمفونية الثالثة لجوستاف مالر
الحركة الخامسة .
الطو : مورين فوستر . جيسى نورمان
كورال غلمان ثينا . أوركسترا ثينا الفيلهارموني
بقيادة كلوديو أبادو

فقرة رقم ١٦١

«أنشودة الأرض» لجوستاف مالر
«أغنية» «الوداع»

كوننر الطور : كاننلين فيريه

تينور : جوليوس باتزك

أوركسترا فيينا الفيلهارموني بقيادة برونو فاشر

فقرة رقم ١٦٢

لبلة فوق جبل عار لموسورسكي

ليوبولد ستوكوفسكي بقود أوركسترا

فقرة رقم ١٦٣

نهر : لفرناندا (المولدو) لسيتانا

أوركسترا فيينا الفيلهارموني بقيادة رافائيل كويليك

فقرة رقم ١٦٤

«أيريا» لايت

اللوحه الأولى «إيحاء»

بيانو : جان فرانسوا هير

فقرة رقم ١٦٥

القرن العشرون

أوبرا «إيلياس وميليزانده» لديوسى : لحظة مصارحة
العاشقين .

ميليزانده : سوهرانو : فيكتوريا دى لوس أنجليس

إيلياس : تينور : چاك جانش

الأوركسترا القومى للراديو والتلفزيون الفرنسى
بقيادة أندريه كلبتان

فقرة رقم ١٦٦

أوبرا «ترستان وإيزولده» لريتشارد فاغنر

لحظة مصارحة العاشقين

إيزولده : بريجيت نلسن

ترستان : فلفجانج فندجاسن

أوركسترا مهرجان بايروت بقيادة كارل بيم

فقرة رقم ١٦٧

مقدمة أمسية «جنى الغاب» لكلود ديبوسى

الأوركسترا الفيلهارموني التشيكي بقيادة أنطونيو

بيلدوني

فقرة رقم ١٦٨

«الرهسودية الإنسانية» لموريس رافيل «مالاجونيا»

أوركسترا أمستردام بقيادة برنارد هايتنك

فقرة رقم ١٦٩

«دافنيس وكلويه» لموريس رافيل

أوركسترا وكورال أوبرا باريس بقيادة مانويل روزنتال

فقرة رقم ١٧٠

قصيد سيمفونى «ليلة التجلى» لأرنولد شونبرج

أوركسترا الحجره الإنجليزى بقيادة فلاديمير أشكنازى

فقرة رقم ١٧١

أغنية «جوريه» لأرنولد شونبرج

افتاحية

أوركسترا وكورال بايروت السيمفونى بقيادة رافائيل

كويليك

فقرة رقم ١٧٢

أوبرا «فونيك» لألبان بيرج

أغنية الصنّاع

فونيك : ديتريتش فيشر ديسكاو

مارى : إيفيلين لير

أوركسترا وكورال أوبرا برلين بقيادة كارل بيم

فقرة رقم ١٧٣

«طفوس الربيع» لإيجور سترافنسكى

أوركسترا ديترويت السيمفونى بقيادة أناتول

دورانتى .

فقرة رقم ١٧٤

السيمفونية الكلاسيكية لبروكوفيف

الحركة الثالثة . جافوت

أوركسترا الفيلهارموني بقيادة إفريم كورنس

فقرة رقم ١٧٥

باله «جايانيه» لأرام خاتشاتوريان

رقصة البف

أوركسترا لندن السيمفونى بقيادة ستانلى بلاك

قكرة رقم ١٧٦

بالي «سبارتاكوس» لأرام خاتشاتوريان
أداجيو سبارتاكوس وفريجيا
أوركسترا لندن السيمفوني بقيادة ستانلي بلاك

قكرة رقم ١٧٧

السيمفونية الأولى لشوستاكوفتش

أ. الحركة الثانية

ب. الحركة الثالثة

ج. الحركة الرابعة

أوركسترا الفيلهارموني بقيادة إفريم كورتس

قكرة رقم ١٧٨

السيمفونية السابعة «لنتجراد» لشوستاكوفتش

الحركة الأولى .

أوركسترا لندن الفيلهارموني بقيادة برنارد هايتك

قكرة رقم ١٧٩

«حياة بطل» لريتشارد شتراوس

أ. المقدمة

ب. الختام

أوركسترا برلين الفيلهارموني بقيادة هريبرت فون

كارايان

قكرة رقم ١٨٠

«المصور ماتياس جرونوالد» لهنديمت

أ. حفل موسيقى للملائكة

ب. أيداع جثمان المسيح

ج. صمود القديس أنطون أمام الغواية

أوركسترا زغرب الفيلهارموني بقيادة ميلان هورفات

قكرة رقم ١٨١

«تحولات سيمفونية لألحان من كارل مارييا فون قيير»

لهنديمت

الجزء الثاني : توراندو

أوركسترا موسكو الفيلهارموني بقيادة كندراشين

قكرة رقم ١٨٢

«كارمينا بورتانا» لكارل أورف

فورتونا : أيها الحظ

الأوركسترا الفيلهارموني الملكي بقيادة أناتول

دورتي

قكرة رقم ١٨٣

«من الموسيقى الشعرية» لكارل أورف

أغنية الشارع

فرقة كورال تولز للأطفال بقيادة جير هارد شميت

فرقة كورال الحجره للموسيقى العليا بميونخ بقيادة

فريتز شيري مع مجموعة من العازفين .

القيادة الموسيقية : كارل أورف

قكرة رقم ١٨٤

«من الموسيقى الشعرية» لكارل أورف

موسيقى لمسرحية العرائس

الأداء : مماثل لما جاء بقكرة رقم ١٨٣

قكرة رقم ١٨٥

«من الموسيقى الشعرية» لكارل أورف

رونذر الصغير

الأداء : مماثل لما جاء بالقكرة رقم ١٨٣

قكرة رقم ١٨٦

«موسيقى للترتيبات والآلات الإيقاعية والسيلينا»

ليلا بازتوك

الجزء الرابع (سريع جدا)

أوركسترا برلين الفيلهارموني بقيادة هريبرت فون

كارايان

قكرة رقم ١٨٧

«القداس الجلجولي» ليانا تشيك

أ. الجزء الأول . مقدمة

ب. حمل الرب

ج. ختام

الأوركسترا والكورال الفيلهارموني التشيكي بقيادة

كارل أنسرل

قكرة رقم ١٨٨

«قداس موتى الحرب» لبنيامين بريتين

«حمل الرب»

سويانو : جاليا فيشفكايا

تينو : بيتر بيرز

فرقة كورال أوركسترا لندن السيمفوني بقيادة دافيد

ويلكوكس

أوركسترا لندن السيمفوني بقيادة بنيامين بريتين

فقرة رقم ١٨٩

«أداجيو للموتريات» لصمويل باوبر

أوركسترا الحجرة للمجموعة الأروبية بقيادة أبقيند

آدلاند

فقرة رقم ١٩٠

«نورالجمالية» لأوليقيه بيان

ختام الجزء الأخير من السيمفونية : فورة أخيرة للحن

الحب

أوركسترا فيلهارمونيا بقيادة إيزا يكا سالونين

فبف المراجع

- * Aldous Huxley
- * Alfred Einstein
- * Alfred Einstein
- * Albert Seay
- * Allen Perceval
- * A. Sarazar
- * Buck
- * Curt Sachs
- * Curt Sachs
- * Cassiodorus

- * Charles Kacchlin
- * Chastellux
- * C. Forsyth
- * C. Sharp and A. Oppe

- * Ernst Neuman
- * Gustave Reese
- * Gerald Abraham
- * G. Grove
- * Gustave Reese
- * Herbert Reed
- * Hamilton
- * Homer

- * Honegger, Marc

- * Iredell Jenkins
- * Israel Nestyev
- * Jacques Lassaigue
- * J. Mursell
- * J. Noverre

- * Leonard Bernstein
- * McKinney and Anderson
- * McKinney and Anderson

- * Miller
- * M. F. Bukofzer
- * Marion Bour
- * Sionimsky
- * Nina Ipton
- * Olivier Strunk (Editor)
- * Paul Hindmith
- * Paul Henry Lang
- * Richard Strauss

On Art and Artists. Harper. 1960.
 A short History of Music. Alfred Knopf.
 Music in the Romantic era. New York, Norton 1947.
 Music in the Medieval world. Prentice Hall. 1955.
 History of Music. The English University Press London 1961.
 Music in our time. New York, Norton 1946.
 Psychology for musicians. Oxford University Press, 1957.
 History of World Music. New-York.
 The History of musical instruments. New-York Norton 1940.
 The Letters of Cassiodorus. Translated into English by Thomas Hodgkin. Henry Frowde London.
 Les instruments à vent. Presse Universitaire de France Paris 1948.
 Essai sur l'union de la Poésie et de la musique. Paris 1765.
 Music and Nationalism. New York 1911.
 The Dance. An historical survey of dancing in Europe. New York 1924.
 Wagner as man and artist. New York 1924.
 Music in the Renaissance. New York. Norton 1954.
 Eight Soviet composers. New York. Oxford 1943.
 Beethoven and his nine symphonies. London. 1906.
 Music in the Middle ages. New York. Norton 1940.
 Arts and Society. Macmillan, London.
 The Great age of Greek Literature. Norton. 1970.
 Odyssey VII, 80-81
 English Translation by Samuel H Butcher and Andrew Lang in the complete works of Homer. New York, Modern History, 1935.
 Dictionnaire de la Musique. les Hommes et leurs œuvres. Bordas 1970. 2 volumes.
 Arts and the Human Enterprise. Harvard University Press.
 Sergie Prokofiev. New York. Knopf. 1946.
 Marc Chagall, Dessins, et aquarelles pour Le Ballet. Paris 1969.
 Psychology of Music New York 1937.
 Letters on dancing and ballets. Translated by C. Beaumont. London 1930.
 The Joy of Music Simon and Schuster.
 Discovering Music. American Book Company 1954.
 Music in History, The evolution of an art. American Book Company 1957.
 The Science of musical Sounds. New York 1924.
 Music in the Baroque era. New York, Norton 1947.
 Twentieth Century Music. New York Putnam 1947.
 Music since 1900. New York. Coleman Ross 1949.
 Love with the French. The World Publishing Company 1959.
 Source Reading in Music History. Norton New York.
 A composer's world. Cambridge, Massachusetts 1932.
 Music in Western Civilization. Dent 1963.
 Recollections and Reflections. London Boosey and Hawkes 1953.

* Romain Rolland
 * T. Reinach
 * Theodore Finney
 * William Fleming
 * William Austin
 * Wylie Sypher
 * Yehudi Menuhin

Essays on Music. New-York Crown 1948.
La musique Gréque. Paris 1926.
A History of Music. Harap.
Arts and Ideas. Holt Rinehart and Winston, New York 1961.
Music in the Twentieth Century. Norton, New York 1966.
Four stages of Renaissance style. New York, Anchor 1955.
The arts and Man, Music and the nature of its contribution to Humanity. Unesco.

برنارد شو: مولع بالفاجنو. ترجمة د. ثروت عكاشة. الطبعة الثانية ١٩٩٢. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
 ثروت عكاشة: مولع حليو بالفاجنو. دراسة نقدية. الطبعة الثانية ١٩٩٣. الهيئة المصرية العامة للكتاب.
 ثروت عكاشة: المعجم الموسوعي للمصطلحات الفيلمية. لوجسان ١٩٩٠.

تبت ببليوجرافي لصاحب هذه الدراسة

● موسوعة تاريخ الفن: المين تسمع والأذن ترى.

- ١ - الفن المصري: المصارة
دراسة طبعة أولى ١٩٧١
- ٢ - الفن المصري: التحت والتصور
دراسة طبعة أولى ١٩٧٢
طبعة ثانية ١٩٩٧
- ٣ - الفن المصري القديم: الفن الكنتري والقبلي
دراسة طبعة أولى ١٩٧٦
طبعة ثالثة ١٩٩٧
- ٤ - الفن العراقي القديم
دراسة طبعة أولى ١٩٧٤
- ٥ - التصوير الإسلامي البدني والعربي
دراسة طبعة أولى ١٩٧٨
- ٦ - التصوير الإسلامي الفارسي والتركي
دراسة طبعة أولى ١٩٨٣
- ٧ - الفن الإغريقي
دراسة طبعة أولى ١٩٨١
طبعة ثانية ١٩٩٨
- ٨ - الفن الفارسي القديم
دراسة طبعة أولى ١٩٨٩
- ٩ - فنون مصر النهضة [الريناسانس والباروك والروكوكو]
دراسة طبعة أولى ١٩٨٨
طبعة ثانية ١٩٩٦
- ١٠ - الفن الروماني
دراسة طبعة أولى ١٩٩١
- ١١ - الفن البيزنطي
دراسة طبعة أولى ١٩٩٢
- ١٢ - فنون الصور الوسطى
دراسة طبعة أولى ١٩٩٢
- ١٣ - التصوير المنقولي الإسلامي في الهند
دراسة طبعة أولى ١٩٩١
- ١٤ - الزمن ونسيج النغم (من نشيد أبوللو إلى لوراجياليا)
دراسة طبعة أولى ١٩٨٠
طبعة ثانية ١٩٩٦
- ١٥ - القيم الجمالية في العمارة الإسلامية
دراسة طبعة أولى ١٩٨١
طبعة ثانية ١٩٩١
- ١٦ - الإغريق بين الأسطورة والإبداع
دراسة طبعة أولى ١٩٧٨
طبعة ثانية ١٩٩٢
- ١٧ - ميكلائنجلو
دراسة طبعة أولى ١٩٨٠
- ١٨ - فن الرواسي من خلال مقامات الحريري [أثر إسلامي مصوري]
دراسة طبعة أولى ١٩٧٤
وتحقيق طبعة ثانية ١٩٩٢
- ١٩ - معراج نامه [أثر إسلامي مصوري]
دراسة طبعة أولى ١٩٨٧
وتحقيق

● أعمال الشاعر أولاد

- ٢٠ - مباحث فقهية (مسخ الكائنات)
٢١ - أرس أمثوريا (فن الهوى)

● اعمال جبران تحلیل جبران

- | | | | |
|------|------------|-----------|---------------------------------------------------------|
| ١٩٥٩ | طبعة أولى | ترجمة | ٢٢ - النسي: لجبران خليل جبران |
| ١٩٩٧ | طبعة ثامنة | | |
| ١٩٦٠ | طبعة أولى | ترجمة | ٢٣ - حليقة النسي: لجبران خليل جبران |
| ١٩٩٧ | طبعة ثامنة | | |
| ١٩٦٢ | طبعة أولى | ترجمة | ٢٤ - عيسى ابن الإنسان: لجبران خليل جبران |
| ١٩٩٧ | طبعة خامسة | | |
| ١٩٦٣ | طبعة أولى | ترجمة | ٢٥ - رمل وزبد: لجبران خليل جبران |
| ١٩٩٧ | طبعة خامسة | | |
| ١٩٦٥ | طبعة أولى | ترجمة | ٢٦ - أرباب الأرض: لجبران خليل جبران |
| ١٩٩٧ | طبعة رابعة | | |
| ١٩٨٠ | طبعة أولى | ترجمة | ٢٧ - روائع جبران خليل جبران: الأعمال المتكاملة |
| ١٩٩٠ | طبعة ثانية | | |
| ١٩٦٠ | طبعة أولى | تحقيق | ٢٨ - كتاب المعارف لابن خثية |
| ١٩٩٢ | طبعة سادسة | | |
| ١٩٦٥ | طبعة أولى | ترجمة | ٢٩ - مولع بالمحاجر: لهرنارد شو |
| ١٩٩٢ | طبعة ثانية | | |
| ١٩٧٥ | طبعة أولى | دراسة | ٣٠ - مولع حفر بالمحاجر |
| ١٩٩٣ | طبعة ثانية | نقلية | |
| ١٩٦٧ | طبعة أولى | ترجمة | ٣١ - المسرح المصري القديم: لإبراهيم درويش |
| ١٩٨٩ | طبعة ثانية | | |
| ١٩٧١ | طبعة أولى | تأليف | ٣٢ - إنسان العصر يتزوج ريسى |
| ١٩٦٤ | طبعة أولى | ترجمة | ٣٣ - فرسا والفرنسيون على لسان الرائد طومسون لبيرو دجنيس |
| ١٩٨٩ | طبعة ثانية | | |
| ١٩٥٢ | طبعة أولى | تأليف | ٣٤ - إحصاء من الشرق أو جنكيز خان |
| ١٩٩٢ | طبعة خامسة | | |
| ١٩٥٠ | طبعة أولى | ترجمة | ٣٥ - العودة إلى الإيمان: لهنري نيك |
| ١٩٩٦ | طبعة رابعة | | |
| ١٩٤٨ | طبعة أولى | ترجمة | ٣٦ - السيد آدم: لبات فرانك |
| ١٩٦٥ | طبعة ثانية | | |
| ١٩٥٢ | طبعة أولى | ترجمة | ٣٧ - سرور القس: لثورن سميت |
| ١٩٧٦ | طبعة ثانية | | |
| ١٩٤٢ | طبعة أولى | ترجمة | ٣٨ - الحرب الميكانيكية: للجيرال فوذر |
| ١٩٥٢ | طبعة ثانية | | |
| ١٩٥٢ | طبعة أولى | ترجمة | ٣٩ - قائد البانزير: للجيرال جوديهان |
| ١٩٥١ | طبعة أولى | تأليف | ٤٠ - حرب النحوي |
| ١٩٦٧ | طبعة ثانية | بالمشاركة | |

- ٤١ - تربية الطفل من الوجهة النفسية
ترجمة
طبعة أولى ١٩٦٤ بالمشاركة
- ٤٢ - علم النفس في خدمتك
ترجمة
طبعة أولى ١٩٤٥ بالمشاركة
- ٤٣ - مصر في عيون الغرباء من الرحالة والفنانين والأدباء (١٨٠٠-١٩٠٠)
دراسة
طبعة أولى ١٩٨٤
- ٤٤ - مذكراتي في السبابة والثقافة
تأليف
طبعة أولى ١٩٨٨
طبعة ثانية ١٩٩٧
طبعة ثالثة ١٩٩٧
- ٤٥ - المصمم الموسوعي للمصطلحات الثقافية [إنجليزي - فرنسي - عربي]
إعداد
طبعة أولى ١٩٩٠
وتحرير

بالفرنسية

Ramsès Re-Couronné: Hommage Vivant au Pharaon Mort. «UNESCO» 1974.

بالإنجليزية

- ٤٧ - In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage «UNESCO» 1972.
- ٤٨ - The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on Islamic Religious Painting. Rainbird Publishing Group, Park Lane Publishing Press, London 1981.
- The Miraj-March: A Masterpiece of Islamic Painting. Pyramid Studies and other Essays presented to. I. E. S. Edwards. The Egypt Exploration Society. London 1988.

أبحاث

- The Portrayal of the Prophet. The Times Literary Supplement December 1976.
- Problématique de la Figuration dans l'art Islamique. - La Figuration Sacrée. - La Figuration Profane. - Plastique et Musique dans l'Art pharaonique. - Wagner entre la théorie et l'application.

سلسلة محاضرات ألفت بالكويت بالكويت ده فرانس باريس خلال شهري يناير ومارس ١٩٧٣.

Annuaire du Collège de France 73e Année Paris, 11, Place Marcelin-Berthelot, 1973.

- المشاكل المعاصرة للفنون العربية. مؤتمر منظمة اليونسكو المتعدد بمدينة الحمامات. تونس ١٩٧٤
- حرية الفنان. نشر بمجلة عالم الفكر. المجلد الرابع يناير ١٩٧٤. الكويت.
- رعاية الدولة للثقافة والفنون. محاضرة ألفت بنادي الجسرة الثقافي بالدوحة (دولة قطر) ديسمبر ١٩٨٩
- إطلالة على التصوير الإسلامي: العربي والفارسي والمغربي والتركي. محاضرة ألفت بالجمع الثقافي. أبو ظبي. أبريل ١٩٩١.
- سبيل إلى تصميم مدن التكنولوجيا «تكنوبوليس» في العالم العربي. بحث مقدم إلى «نفوة العالم العربي» أمام التحدي العلمي والتكنولوجي». معهد العالم العربي باريس. يونيو ١٩٩٠
- الدولة والثقافة. وجهة نظر من خلال التجربة. محاضرة ألفت بندوة الثقافة والعلوم بدبي. نوفمبر ١٩٩٣
- التصوير الإسلامي بين الإباحة والتحریم.. بحث ألقى في الدورة العاشرة لمؤتمر المجمع الملكي لبحوث الحضارة الإسلامية بمكان. الأردن في المدة من ٥ إلى ٧ يولي ١٩٩٥
- تساؤلات حول هوية التصاميم الجدارية في بامستوم. بحث ألقى في مؤتمر «مصر في إيطاليا منذ القدم حتى المصور الوسطى» المنعقد بروما في المدة من ١٣ إلى ١٩ نوفمبر ١٩٩٥.
- الفن والحياة. محاضرة ألفت ببهو قاعة الاحتفالات الكبرى بجامعة القاهرة في ٦ مارس ١٩٩٦. الموسم الثقافي - الفني.
- نظرية الفن. محاضرة ألفت بالجمع الثقافي. أبو ظبي. أبريل ١٩٩٦

تحت الطبع

- موسوعة التصوير الإسلامي (مكتبة لبنان. بيروت. لوجستان).
- فن عصر النهضة: الرنسانس - الباروك - الروكوكو. (دار السويدى للنشر. أبو ظبي)



فهرست

١١	كلمة أول
٤٥	الفصل الأول : موسيقى الإغريق
٦٩	الفصل الثاني : موسيقى الرومان
٧٩	الفصل الثالث : الموسيقى البيزنطية
٨١	بويشوس
٨٢	كاسيودوروس
٨٧	الموسيقى الكنسية
٩١	تدوين الموسيقى البيزنطية
٩٣	الفصل الرابع : الترتيل الجريجوري
٩٦	القداس
٩٧	إصلاحات البابا جريجوريوس الأكبر
١٠٣	الفصل الخامس : العصر الوسيط
١٠٥	موسيقى الأديرة الرومانية النزعة
١٠٥	دير كلوني
١٠٥	أودو
١٠٧	جويدو دارتسو
١٠٨	فن الإنشاد الكورالي
١١٦	موسيقى عهد الإقطاع الروماني النزعة
١١٦	ملحمة رولان
١١٨	أغاني الجوليارد
١١٩	الشعراء المقتون الجانلون
١١٩	أغاني التروبادور والتروفيير
١٢٧	المبنيز نجمرز أو الشعراء المقتون بالمانيا
١٢٨	مايستر زنجمرز أو أساطين الشعراء المقتون
١٣٠	أسلوب الأوجانوم المزدوج
١٣٥	الفصل السادس : إرهاصات عصر النهضة
١٣٧	الأسلوب الإيطالي في مستهل عصر النهضة :
١٣٧	نشيد يوم القضب
١٣٨	نشيد مديح الشمس للقديس فرنسيس الأسيزي
١٣٩	الفن الجديد :
١٣٩	تحديد مناطق الأصوات
١٤٠	الإيقاع الموحد النبرات

١٤١	تطوير أغاني القرون الوسطى
١٤١	أ - الفيرليه
١٤١	ب - الروندو (جيوم ده ماشو)
١٤٢	ج - الرومانس (جيوم ده ماشو)
١٤٢	د - أغاني الصيد
١٤٢	هـ - الإتياع
١٤٢	الفن الجديد بإيطاليا :
١٤٤	أغاني الصيد
١٤٤	أغاني صيد السمك
١٤٤	أغاني المادريجال
١٤٤	الفن الجديد بالجلترا :
١٤٤	تصنيف أعمال جون دنشابل
١٤٦	أسلوب القرن الخامس عشر في برجنديا وفلانك (الأراضي الواطنة) .
	نمو البوليفونية :
١٤٦	المدرسة البرجنسية : جيل بينشوا- جيوم دوفاي
١٤٦	المدرسة الفلانكية : يوهان أوكجيم
١٤٩	الفصل السابع : عصر النهضة :
١٥٣	أسلوب عصر النهضة بفلورنسا : جيوم دوفاي
١٥٥	أوكجيم
١٥٦	جاكوب أوربت
١٥٧	هاينريش إيزاك
١٥٨	أسلوب عصر النهضة بروما : الفروتولا والمادريجال
١٥٨	أدريان فيلرت
١٥٩	بالسترينا
١٦٢	كلوديو مونتفري
١٦٣	جوسكان ديبريه
١٦٥	موسيقى العود في إيطاليا :
١٦٦	فيلترينو جاليليو
١٦٨	فرنسكو داميلانو
١٦٨	فرنسكو سينا تشينو
١٦٨	أمبروزيو دالزا
١٦٨	أسلوب عصر النهضة بفرنسا وهولندا :
١٧١	كليمان جانكان
١٧٥	كلودان دي سيرميس
١٧٦	جان موتون
١٧٦	فيليب دي موت
١٧٦	أورولاندو دي لاسو

١٧٨ أسلوب عصر النهضة بآلمانيا
١٧٨ هاينريش إيزنك
١٧٨ لودفيج سينغل
١٧٩ ليو هيلر
١٧٩ جاكوب هندل
١٨٠ مارتن لوتر
١٨٢ أسلوب عصر النهضة بالبحر: عهد إليزابيث الأولى . وليام بيرد
١٨٣ جون ويلبي
١٨٣ توماس مورلي
١٨٣ توماس ويكلز
١٨٤ أورلاندو جيونز
١٨٤ للوبيقي الكنيسة:
١٨٥ توماس تاليس
١٨٥ وليام بيرد
١٨٦ جون شپرد
١٨٩ الآلات المرتبة ذات لوحة المفاتيح . الكلافيكورد
١٨٩ الهاربيكورد [كلافيشبالو]
١٨٩ القير جيتال
١٨٩ الشبيت

الفصل الثامن : عصر الباروك

١٩٥ ترطقة
٢٠٢ أسلوب البروك بإسبانيا
٢٠٤ كريستوبال موراليس
٢٠٤ تومازو لودفيكودا فيتوريا
٢٠٥ أسلوب البروك في البندقية
٢٠٥ نشأة الأوبرا بفلورنسا على يد جماعة كاميراتا
٢٠٦ جاكومو بيري
٢٠٩ كاتشيني
٢٠٩ كافاليري : أورانوريو الروح والجسد
٢٠٩ ريتوشيني
٢١١ نشأة جمهور الأوبرا بالبندقية
٢١٢ مونشردى
٢١٥ ابتكار الفيوليت على يد أسرة أماتي
٢١٦ جيوفاني جبريللي
٢١٦ أنطونيو فيفالدي
٢١٨ تومازو ألبيوني
٢١٩ أسلوب الباروك اليورجواني

٢١٩	جان پترزون سويلنك
٢٢٠	ميكائيل پريتيوريوس
٢٢٠	چيرو لاسو فريكو بالدي
٢٢٠	چاكومو كاريبي
٢٢١	أركانجيلو كوريللي
٢٢١	اسلوب الباروك الأرستقراطي
٢٢١	جان بائيت لوللي
٢٢٣	موسيقى بلاط فرساي
٢٢٣	ريشار ديبلالاند
٢٢٤	رامو
٢٢٧	اسلوب الباروك الألماني قبل باخ
٢٢٧	ديتريش بوكستهوده
٢٢٧	جورج فيليب تليمان
٢٢٨	اسلوب الباروك في إنجلترا
٢٣٠	هنري بيرسيل
٢٣١	اسلوب الباروك في نابولي
٢٣١	البساندرو سكارلاتي
٢٣٢	دومينيكو سكارلاتي
٢٣٢	دومينيكو تشيباروزا
٢٣٤	هيندل
٢٣٥	أوبرا يوليوس قيصر بمصر
٢٣٦	أورتوريو المسيح
٢٣٧	موسيقى المياه
٢٣٧	الكونشيرتو الكبير
٢٣٨	باخ. خاتمة الباروك
٢٣٨	القداس من سلم مس صغير
٢٤١	أورتوريو آلام المسيح وفق الأناجيل الأربعة
٢٤١	الكانساتا
٢٤١	المقدمات الكورالية
٢٤٤	الشوكاتا والفوجة
٢٤٥	كونشيرتو براندنبيرج

٢٤٧	الفصل التاسع : القرن الثامن عشر
٢٤٩	الأوبرا خلال القرن الثامن عشر
٢٤٩	كريستوف فون جلوك : أورفيوس ويوريديكى
٢٥١	أماديو مونتسارت : دون جيوفانى
٢٦٢	پرجوليزي : الخادمة - السيدة. الأم الثكلى واقفة
٢٦٣	أساليب القرن الثامن عشر الكلاسيكية

٢٦٩	الفصل العاشر : القرن التاسع عشر
٢٧١	أساليب القرن التاسع عشر
٢٧١	سبونشيني
٢٧٢	بيتوفن
٢٧٨	شوبيرت
٢٨٠	شومان
٢٨٢	بيرليوز
٢٨٧	سيزار فرانك
٢٨٩	شوبان
٢٩١	پاجانيني
٢٩٣	فرانز ليست
٢٩٨	الباليه : النغم للتشديد
٢٩٩	جورج فوغير
٢٩٩	ماريوس يتيا
٣٠٠	ديا جليليف
٣٠٢	فوكين
٣٠٣	الباليه الكلاسيكي
٣٠٤	سيرج ليفار
٣٠٤	إيزادورا دنكان
٣٠٥	نهاية القرن التاسع عشر :
٣٠٥	ريتشارد فاغنر
٣١٩	فردى
٣٢٤	جورج بينزه
٣٢٥	برامس
٣٢٧	بروكنر
٣٢٧	جوستاف مالر
٣٣١	باليه أنشوده الأرض
٣٤٩	الموسيقى الرومية القومية
٣٤٩	جليكا
٣٥٠	مدرسة الخمسة «كوتشكا»
٣٥٠	ريمكي كورساكوف
٣٥٠	موسورسكي
٣٥٢	الموسيقى اليهودية القومية
٣٥٤	سميتانا
٣٥٤	دفورجك
٣٥٤	الموسيقى الإسبانية القومية
٣٥٥	البيث

٣٥٥	جراتانوس
٣٥٥	دي فايا
٣٥٧	الفصل الحادي . موسيقى القرن العشرين
٣٦١	كلود ديوسى
٣٧٧	موريس راليل
٤٠٤	التطورات الموسيقية بعد ديوسى وراليل
٤٠٤	شونبرج وتلامذته
٤١٠	أنطون فيرن
٤١١	ألبان بيرج
٤١٤	روسيا في القرن العشرين
٤١٤	سترافنسكى
٤٢٠	بروكوفيف
٤٢٤	نيكولاى مياسكوفسكى
٤٢٤	آرام خاتشاتوريان
٤٣٧	شوستاكوفتش
٤٤٠	ألمانيا في القرن العشرين
٤٤٠	ريتشارد شتراوس
٤٤٢	بول هيندميت
٤٤٦	كارل أورف
٤٦١	الموسيقى المصرية بالمجر
٤٦١	بيلا بازنوك
٤٦٤	أثر المصرية في تفكيره لوكيا
٤٦٤	ليون باناتشيك
٤٦٦	مؤلفو العصر ومآله يسفر عنه المستقبل
٤٦٦	بنجامين برنتين
٤٦٨	صمويل بارير
٤٦٨	أوليغيه مبيان
٤٨٥	ثبت الحواشى
٥١١	ثبت الفقرات الموسيقية المسجلة
٥٢٧	ثبت المراجع
٥٢٩	ثبت بيلوجرافى لصاحب هذه الدراسة
٥٣٣	ثبت الموضوعات

الناشور

